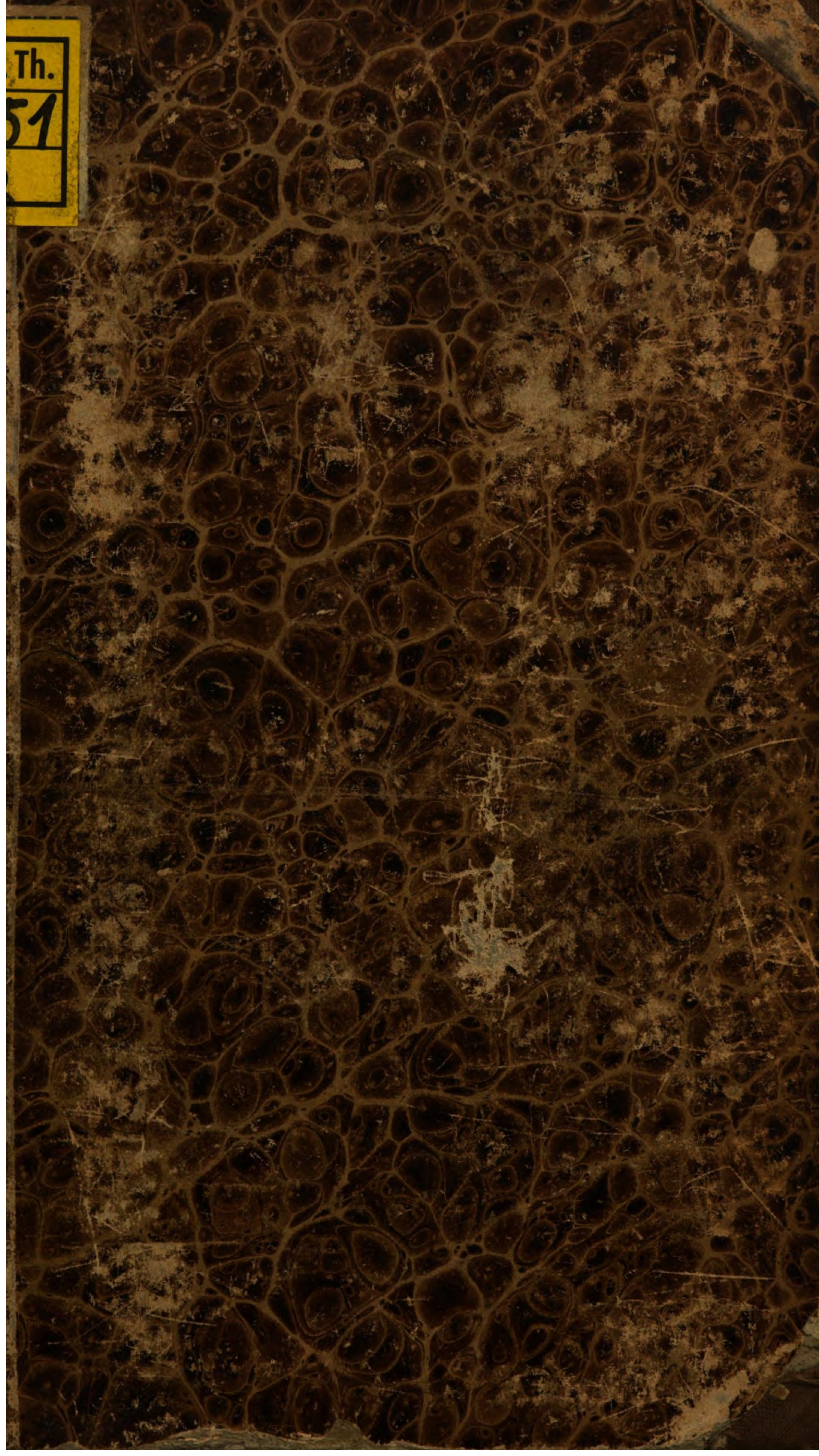




Th.

51

Mus. Th.

651ⁿ

Bussler

20

V 4533

<36640320060010

<36640320060010

Bayer. Staatsbibliothek

651 n

Musikalische Formenlehre

in

dreihunddreissig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-
Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus
den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch - methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm - Strasse 33.

37 = 03

Es sagen u. A. über dies Werk:

a. betreffend „Harmonielehre“

Die Nationalzeitung:

Gleich das Vorwort nimmt durch den Ernst des in ihm abgelegten künstlerischen Glaubensbekenntnisses für den Verfasser ein. Nicht den oberflächlichen Bedürfnissen des handwerksmässigen Musikantenthums, nicht der Befriedigung dilettantischer Eitelkeit will dies mit Fleiss, Sachkunde und Umsicht geschriebene Lehrbuch dienen, es hat sich vielmehr die Aufgabe gestellt, den strebsamen, von der idealen Bedeutung seines Berufes durchdrungenen Kunstjünger auf dem Fundament einer gründlichen theoretischen und praktischen Bildung zum Componisten zu erziehen, ihn mit allem dazu erforderlichen, durch Wissenschaft und Erfahrung gesicherten Rüstzeug auszustatten. Auf vier Hauptabschnitte: die Accorde der Tonart, die harmoniefreien Töne, die harmonische Modulation, die leiterfremden Accorde ist der Stoff vertheilt, die Behandlung klar, knapp und eindringlich. Kein dem Wesen nach neues System der Harmonielehre sollte gegeben, sondern nur Altbewährtes in die für den pädagogischen Zweck geeignetste Form gebracht werden. Jedes Capitel ist durch ein Musterbeispiel erläutert. Diesem folgen regelmässig eine Anzahl glücklich combinirter Aufgaben, an deren Lösung der Schüler seine Kraft üben soll. Vorausgesetzt wird lediglich einige Erfahrung in der musikalischen Reproduction, sowie die Bekanntschaft mit den allereinfachsten harmonischen Gesetzen und in der letzteren Beziehung auf ein früheres Werk desselben Autors (Musikalische Elementarlehren in 58 Aufgaben, Berlin, Stubenrauch) verwiesen.

Der Rheinische Kurier:

Es ist fast zur stereotypen Phrase geworden, jedes neue Lehrbuch mit der Bemerkung einzuleiten: „Es fehlte bisher ein Leitfaden etc.“ Auch das vorliegende Werkchen rechtfertigt sein Erscheinen in ähnlicher Weise. So kühn dies bei der Fülle von Verarbeitungen desselben Gegenstandes uns auch beim ersten Anblick erschien, so hat uns doch der nähere Einblick nicht allein mit dieser Kühnheit versöhnt, sondern dieselbe nach der Anordnung und Behandlung des Stoffes als berechtigt dargestellt. Letzterer umfasst die Haupt-Accorde der Tonart, die harmoniefreien Töne, die harmonische Modulation und die leiterfremden Accorde. Diese Anordnung ist, obwohl nicht alle dergleichen Lehrbücher dieselbe beibehalten, ganz natürlich und einfach; allein die Art und Weise der Behandlung weicht in Hinsicht ihrer absoluten Einfachheit, Klarheit und Präcision von den meisten Darstellungen der Harmonielehre höchst vortheilhaft ab und begründet den eigenthümlichen Werth des Leitfadens. Der Accordenbau entwickelt sich ganz anschaulich vor unseren Augen und an jede einzelne Entwicklung knüpfen sich sofort auch die wesentlichsten betreffenden Regeln, z. B. beim tonischen und den Dominant-Dreiklängen, über die Fortschreitungen, und sowie diese Regeln kurz, klar und bündig erörtert und durch Musterbeispiele illustriert sind, folgt auch jedesmal eine hinreichende Anzahl von Uebungsbeispielen für den drei- und vierstimmigen Satz. Ueberall ist der stufenweise Fortschritt im Auge behalten und nirgends kommen Ueberladungen vor und doch ist das ganze Gebiet der Harmonielehre innerhalb der 13 Bogen, welche das Werkchen umfasst, gründlich durchbehandelt. Wir müssen gestehen, wir haben uns bei nicht oberflächlicher Durchsicht an der Gediegenheit desselben erfreut und können ihm für die oben angeführten Zwecke nur einen warmen Empfehlungsbrief ausstellen.

Die Posener Zeitung:

Dieses kürzlich erschienene Buch ist wohl geeignet, die Aufmerksamkeit der Musiker von Fach auf sich zu ziehen. Es verfolgt den Zweck einerseits einer systematisch-methodisch dargestellten Harmonielehre an öffentlichen Unterrichtsanstalten Eingang zu verschaffen, andererseits den Privat- und Selbstunterricht in der Musik zu erleichtern. Nach beiden Richtungen hin wird dieses Ziel erreicht. Der Verfasser hat sich der musikalischen Welt durch bemerkenswerthe Aufsätze in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ und in anderen Fachzeitschriften, namentlich aber durch eine vor acht Jahren publicirte musikalische Elementarlehre vortheilhaft bekannt gemacht. Dieselbe tüchtige theoretische Durchbildung, welche sein früheres Erzeugniss erkennen liess, zeichnet auch sein neuestes Werk aus. Vornehmlich müssen wir die knappe, gedrängte, aber doch den Gegenstand völlig erschöpfende Ausdrucksweise anerkennen. Soweit es die praktische Seite des Musikunterrichts erheischt, ist es dem Verfasser gelungen, durch scharfe Begrenzung des reichhaltigen Materials und durch consequenten Ausbau der grundlegenden Kenntnisse in der Harmonielehre die behandelten Themata so leicht fasslich zu machen, dass sich der gesamte Stoff ohne viel Mühe bewältigen lässt. Ebenso empfängt man eine treffliche Vorbereitung zum Beginn des Studiums des Contrapunktes. Eine

Musikalische Formenlehre

in

dreihunddreissig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-
Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus
den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.



Vorwort.

Der vorliegende Theil der Compositionslehre behandelt diejenigen Formen, welche der Mehrzahl der Werke

Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Weber's, Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's u. V. A., auch der meisten lebenden Tonkünstler

zu Grunde liegen.

Da die Musik hier, frei von äusseren Einflüssen, nach ihren eigenen Gesetzen schaltet, ist es hauptsächlich die Instrumentalmusik, welche diese Formen zur Geltung bringt: man bezeichnet sie daher auch gern als Formen der Instrumentalmusik. Doch ist ihr Einfluss auf die Vocalmusik, besonders der genannten Meister, sehr gross und leicht nachweisbar.

Im Gegensatz zu den contrapunktischen Formen heissen sie frei, weil sie jede Art von Tonsatz gestatten, und weder an die Nachahmung noch an das hörbare Metrum der älteren Tonkunst gebunden sind, ohne jedoch die Anwendung dieser beiden grundsätzlich auszuschliessen.

Es ergibt sich hieraus, dass die Ansprüche an das eigentliche selbstschöpferische Talent hier erheblich grösser sind, als in den vorangehenden Disciplinen, und das Mancher, der mit leidlichem Geschick und Erfolg bis hierher vorgedrungen ist, an den Aufgaben der Formenlehre die Grenzen seiner Befähigung erkennt. Es ist eben eine andere Gabe, sich bestimmten Vorschriften mit mehr oder weniger Anstelligkeit zu fügen, als

sich in freier Gestaltung selbständig zu ergehen. Den Stoff kann hier nur die natürliche Anlage geben. Desshalb folgt auch auf die elementaren Disciplinen der Harmonielehre und des strengen Satzes der freie Contrapunkt, welcher allmählig die Fesseln der ersteren löst, und den Befähigten mit einer Fülle von künstlerischem Material versieht. Unbefähigte aber zur Composition zu erziehen ist weder Aufgabe noch Verdienst der Compositionslehre.

Es ergibt sich aber ferner daraus, dass der Stil, dem diese Formen angehören, auf einer höheren Stufe künstlerischer Anschauung steht, als der ältere contrapunktische, den er übrigens in sich aufzunehmen vermag. Es geschieht daher keineswegs mit Unrecht, dass wir Deutschen, wie in der Poesie: Lessing, Goethe, Schiller, so in der Musik die drei Grossmeister grade dieses Stiles: Haydn, Mozart, Beethoven vorzugsweise als unsere Classiker bezeichnen, und in ihren Werken die höchsten Leistungen der Tonkunst bewundern.

Berlin im September 1878.

Ludwig Bussler.

Inhalts-Verzeichniss.

	Seite
Vorwort	III
Einleitung	XI

Formenlehre.

I. Die Elemente der musikalischen Form.

A. Der Satz.

§ 1. Zweitakt oder Phrase	1
Erste Aufgabe	
§ 2. Der Doppelzweitakt	4
§ 3. Der viertaktige Satz	5
Zweite Aufgabe	

B. Die Periode.

§ 4. Die kleine, achttaktige Periode	7
1) Erste Form.	
Dritte Aufgabe 1.	
2) Zweite Form.	
Dritte Aufgabe 2.	
3) Dritte Form.	
Dritte Aufgabe 3.	
4) Vierte Form.	
Dritte Aufgabe 4.	

C. Die kleinen Liedformen.

§ 5. Die kleine zweitheilige Liedform	14
---	----

	Seite
Erste Form	14
Vierte Aufgabe 1.	
Zweite Form A) in Dur	17
Vierte Aufgabe 2.	
B) in Moll	19
Vierte Aufgabe 3.	
Dritte Form	23
Vierte Aufgabe 4.	
§ 6. Der grosse — achttaktige — Satz	24
1) tonisch selbständig	24
Fünfte Aufgabe 1.	
2) Vorder- und Nachsatz	27
Fünfte Aufgabe 2.	
3) Doppelsatz	28
Fünfte Aufgabe 3.	
§ 7. Die dreitheilige Periode	30
§ 8. Die kleine dreitheilige Liedform	31
Sechste Aufgabe.	

D. Die grossen Liedformen.

§ 9. Die grosse zweitheilige Liedform	36
Siebente Aufgabe.	
§ 10. Die grosse dreitheilige Liedform	37
Achte Aufgabe.	

E. Freiheiten der Construction.

§ 11. Erweiterung	39
Neunte Aufgabe 1.	
Neunte Aufgabe 2.	
Neunte Aufgabe 3.	
§ 12. Verkürzung	48
Zehnte Aufgabe.	
§ 13. Zusammenfallen des Schluss- und Anfangstaktes	51
§ 14. Unregelmässige Taktverbindungen	52
1) Dreitakt.	
2) Fünftakt.	
§ 15. Freiheiten der Modulation	54
§ 16. Das Motiv und dessen Verwendung	57

II. Angewandte Liedform.

A. Zusammengesetzte Liedform.

§ 17. Zusammengesetzte Liedform	61
§ 18. Die Variation und Etüde	61
§ 19. Die eigentlichen Tanzformen	63
Polka	64
Galop	64
Polka Mazurka	65
Walzer	66

Elfte Aufgabe.

§ 20. Die Marschformen	68
Militärmarsch	68
Festmarsch	78
Trauermarsch	78
Polonaise	78
Contretanz	79

Zwölfte Aufgabe.

§ 21. Idealisirte Tanzformen	79
Menuet	
Scherzo	

Dreizehnte Aufgabe.

§ 22. Besondere Formen	88
----------------------------------	----

Vierzehnte Aufgabe.

Fünfzehnte Aufgabe.

B. Die niederen Rondoformen.

§ 23. Einführung	92
§ 24. Rondo erster Form	93

Sechzehnte Aufgabe.

§ 25. Rondo zweiter Form	99
------------------------------------	----

Siebzehnte Aufgabe.

§ 26. Rondo dritter Form	102
------------------------------------	-----

Achtzehnte Aufgabe.

§ 27. Uebergangsformen	107
§ 28. Das gesungene Lied	108

Neunzehnte Aufgabe.

III. Die Sonatenform.

§ 29. Sonate und Sonatenform	114
--	-----

A. Die Sonatine.		Seite
§ 30. Der erste Theil der Sonatinenform		115
Zwanzigste Aufgabe.		
§ 31. Der erste Theil der Sonatine in Moll		120
Einundzwanzigste Aufgabe.		
§ 32. Der dritte Theil der Sonatinenform in Dur		122
Zweiundzwanzigste Aufgabe.		
§ 33. Der dritte Theil der Sonatine in Moll		124
Dreiundzwanzigste Aufgabe.		
§ 34. Ausfall der Modulation im ersten Theil.		127
§ 35. Der zweite Theil der Sonatinenform		129
Vierundzwanzigste Aufgabe.		

B. Die Sonate.

Der erste Theil der Sonatenform.

§ 36. Ausdehnung des Hauptsatzes	134
a) durch Wiederholung.	
b) durch Zusatz.	
c) durch Periodenbildung.	
Fünfundzwanzigste Aufgabe.	
§ 37. Der Vermittelungssatz	148
a) thematisch entlehnt	149
b) Selbständig	151
c) Beides verbunden	152
Sechszwanzigste Aufgabe.	
§ 38. Das zweite Thema oder der Seitensatz	153
Siebenundzwanzigste Aufgabe.	
§ 39. Der Schlusssatz	156
§ 40. Der Anhang	158
§ 41. Die Ueberleitung	160
Achtundzwanzigste Aufgabe.	

Der dritte Theil der Sonatenform.

§ 42.	162
Neunundzwanzigste Aufgabe.	
§ 43. Modulatorische Freiheit	166
§ 44. Modificationen der einzelnen Glieder im dritten Theile	167

Der Durchführungssatz.

§ 45.	170
---------------	-----

§ 46. Die thematische Arbeit	170
§ 47. Thematische Arbeit im Durchführungssatz	171

Dreissigste Aufgabe.

§ 48. Das Ganze der Sonatenform	176
Freiheit der Modulation	177
Dislocation der Theile	181
Einleitung und Schlussanhang	182
Thematische Arbeit	182
§ 49. Modification der Sonatenform im Finale	185

IV. Die höheren Rondoformen.

§ 50. Die höheren Rondoformen	189
§ 51. Die vierte Rondoform	189

Einunddreissigste Aufgabe.

§ 52. Die fünfte Rondoform	192
--------------------------------------	-----

Zweiunddreissigste Aufgabe.

§ 53. Das langsame Tempo	196
------------------------------------	-----

Dreiunddreissigste Aufgabe 1.

§ 54. Die zusammengesetzte grosse Sonate	204
--	-----

Dreiunddreissigste Aufgabe 2.

§ 55. Vorkommen der Instrumentalformen	207
--	-----



Einleitung.

1. Die Formenlehre setzt die Lehre vom Tonsatz in Harmonie und Contrapunkt voraus. Ihre Ineinsverarbeitung mit diesen würde nicht allein die Klarheit des Lehrganges beeinträchtigen, sondern auch den Schüler verwirren und in seiner Entwicklung hemmen.

2. Die Aufgabe, um die es sich hier handelt, ist die Construction: die Zusammenstellung gleicher, ähnlicher und verschiedener Gedanken zu einem organisch geschlossenen Ganzen, welches in der Musik mit dem sehr allgemeinen Ausdruck: Satz bezeichnet wird, in concreterer Bestimmung aber Form genannt wird.

3. Die Construction heisst insofern frei, als sie weder, wie im Contrapunkt, an die Nachahmung noch, wie in den älteren Formen der Oper und Instrumentalmusik, an das hörbare Metrum gebunden ist. Doch können die Formen jede Art contrapunktischen Satzes in sich aufnehmen, und ist auch das hörbare Metrum von ihnen keineswegs ausgeschlossen, einige von ihnen — die Tanzformen — bedingen sogar dasselbe.

4. Die Mannigfaltigkeit der Formen ist ausserordentlich gross. Die Lehre kann sich daher nur mit denjenigen beschäftigen, welche als Hauptformen allen übrigen zu Grunde liegen. Unter diesen verdienen wieder die Elementarformen und die Sonatenform die meiste Beachtung, die ersteren, weil sie die

kleinsten Theile aller Formen bilden, die letztere, weil sie an Mannigfaltigkeit, Reichthum und Vielseitigkeit alle anderen übertrifft.

5. **Mozart** und **Haydn** brachten diese Formen zu absoluter Vollkommenheit. **Beethoven** bereicherte und erweiterte sie durch die grössere Fülle und Mannigfaltigkeit seines harmonischen Satzes, durch seine bahnbrechenden Schöpfungen im Gebiet des Instrumental-Colorits, und durch seine Ausbildung der thematischen Arbeit, welche ein Aequivalent des früheren contrapunktischen Stiles bietet. So vereinigt er gewissermaßen unter dem höheren Gesichtspunkt der freien rhythmischen Construction alle bisherigen Richtungen der Tonkunst, und ist dadurch recht eigentlich der Meister der modernen Kunst, aus dessen Werken vorzugsweise die Muster derselben zu entnehmen sind.

6. Zur wesentlichen Erleichterung des Classenunterrichtes in der Formenlehre dient die, hier überall berücksichtigte Verwendung der ersten, sich in geringem Umfange bewegenden Arbeiten zur Herstellung der umfangreichen späteren, da die wenigsten Schüler im Stande sind, zu diesen Aufgaben immer neues Material zu bilden, ohne flüchtig und nachlässig zu werden.

Anmerkung. Die erste, systematisch vollständige Formenlehre gab A. Reicha († 1836 zu Paris). C. Czerny († 1857 zu Wien) übersetzte dieselbe in's Deutsche, und erläuterte sie mit besonderer Rücksicht auf Beethoven. A. B. Marx († 1866 zu Berlin) verbesserte die allzu abstrakte Terminologie seiner Vorgänger, indem er sie dem allgemeinen (deutschen) Sprachgebrauch näherte, und erwarb sich um Verbreitung und Verständniss dieser Lehre grosse Verdienste.

Formenlehre.

I. Die Elemente der musikalischen Form.

A. Der Satz.

§ 1.

Zweitakt oder Phrase.

Um die Taktart eines musikalischen Satzes dem Gehör verständlich zu machen, ist mindestens erforderlich, dass dieser Satz die Dauer eines Taktes überschreite. Denn erst die Wiederkehr der gleichen Momente der Taktart (derselben Takttheile) im zweiten Takt, macht dem Ohre die Taktart erkennbar.

Eine Tonfolge, welche, indem sie das Mafs eines Taktes überschreitet, die Taktart dem Gehör verständlich macht, bezeichnen wir als **Zweitakt** oder **Phrase**.

Der Zweitakt bildet das Grundelement unserer gesamten classischen Instrumentalformen, so dass man den grössten Theil der Compositionen, welche diesen angehören, ohne Mühe in Zweitakte zerlegen kann.

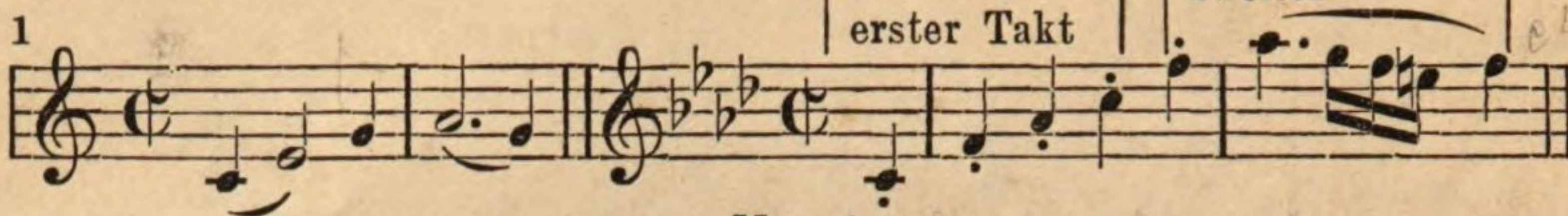
Eines besonderen Beleges bedarf diese Behauptung hier nicht, da die, im ganzen vorliegenden Buche enthaltenen Beispiele einen solchen geben werden.

Wir unterscheiden dreierlei Zweitakte:

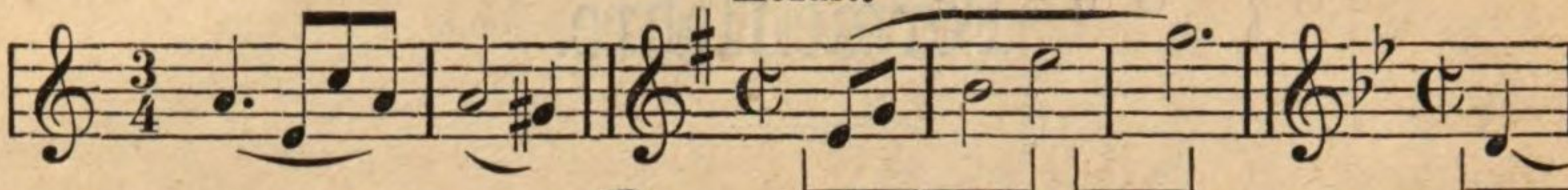
1) solche, die den Raum von zwei Takten vollständig ausfüllen, und zwar durch Töne, wie z. B. *)

*) Da die Bekanntschaft der hier angezogenen Meisterwerke vorausgesetzt werden darf, war es zulässig, sie grösstentheils nur im melodischen Auszug zu geben, und dadurch erheblich an Raum zu gewinnen. Ohne diese Voraussetzung wäre es nicht gerathen, die Mittheilung auf den melodischen Auszug zu beschränken, da das Auseinanderzerren des concreten Kunstwerkes nach abstrakten (Lehr-) Begriffen eine aesthetische Unwahrheit einschliesst, und die jugendliche Phantasie auf Abwege einer verderblichen Abstraktion lenken kann. Der junge Componist hat also stets den melodischen Auszug zum Ganzen des Kunstwerkes aus dem Gedächtniss zu vervollständigen.

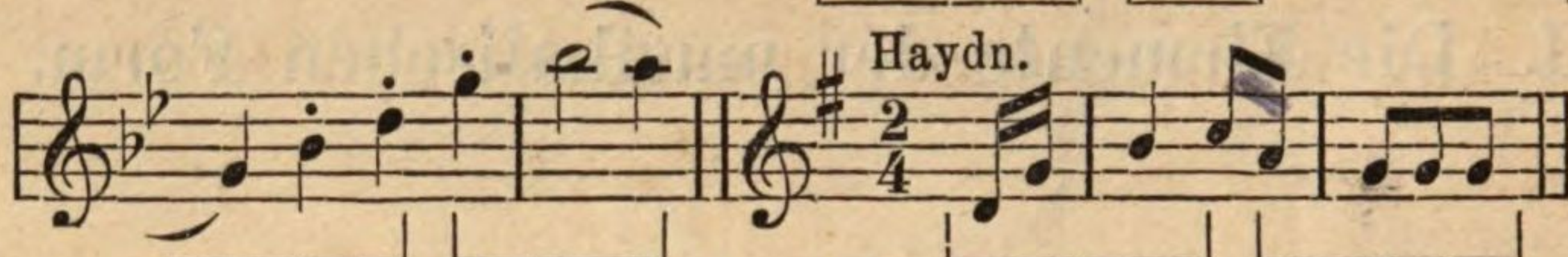
Beethoven.



Mozart.



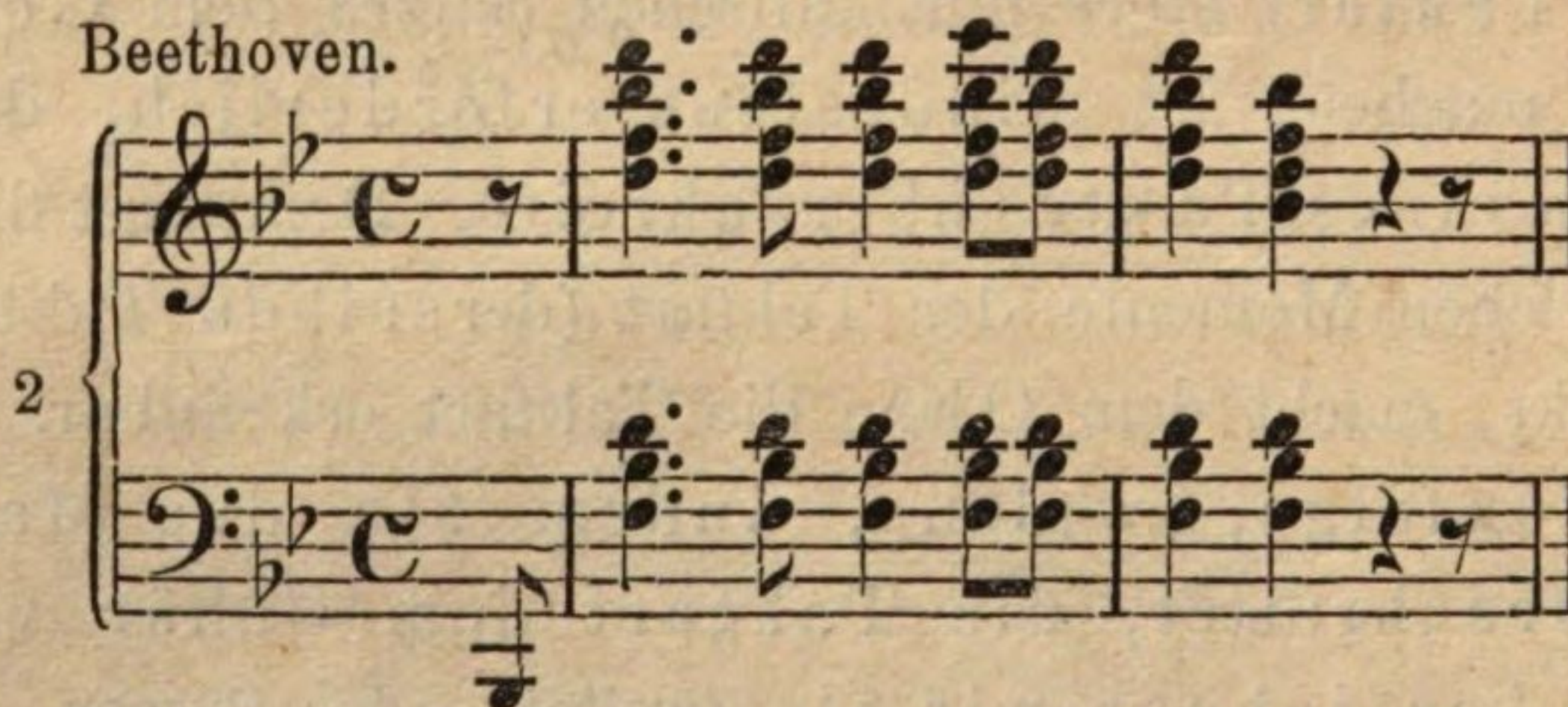
Haydn.



2) solche, die den zweiten Takt nicht ausfüllen, sondern ihn entweder durch Pausen ergänzen, oder den Rest desselben für die Anknüpfung eines neuen Gedankens frei lassen.

a) Durch Pausen ergänzend:

Beethoven.

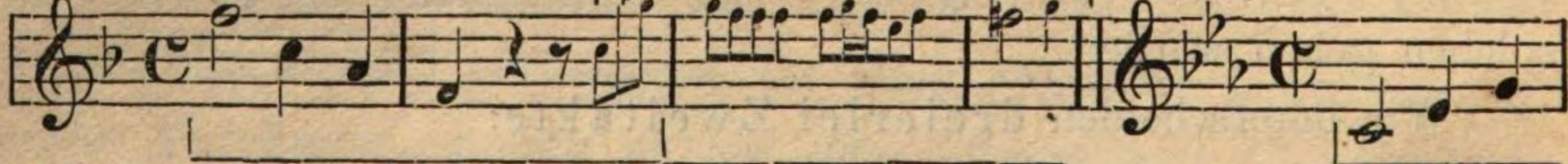


b) Fernerer Anknüpfung frei lassend:

3 Beethoven.

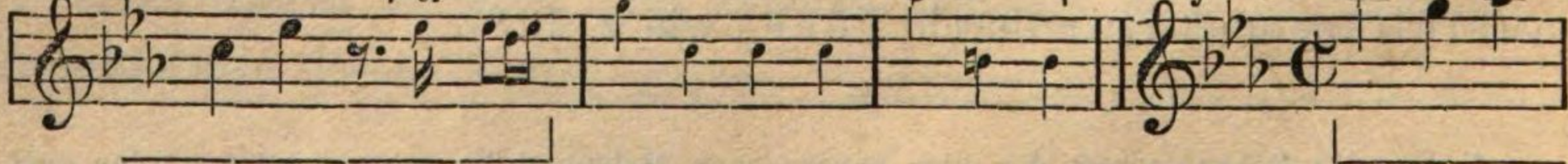
neue Phrase.

Mozart.



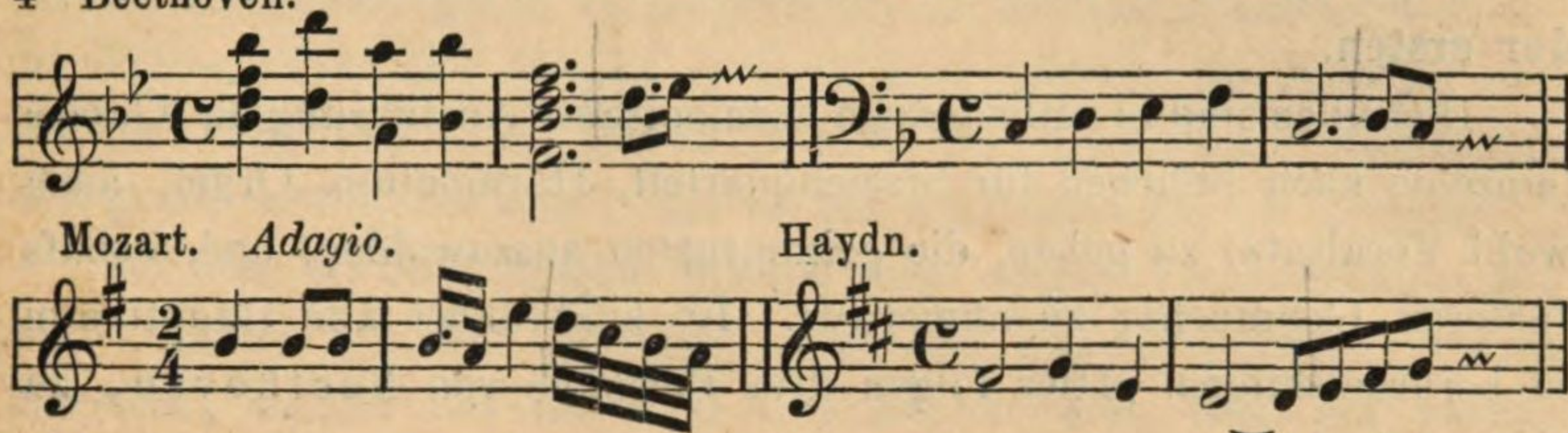
tr

Haydn.



3) solche, welche in das Folgende (den dritten Takt) hinüberleiten, wie:

4 Beethoven.



Mozart. *Adagio.*

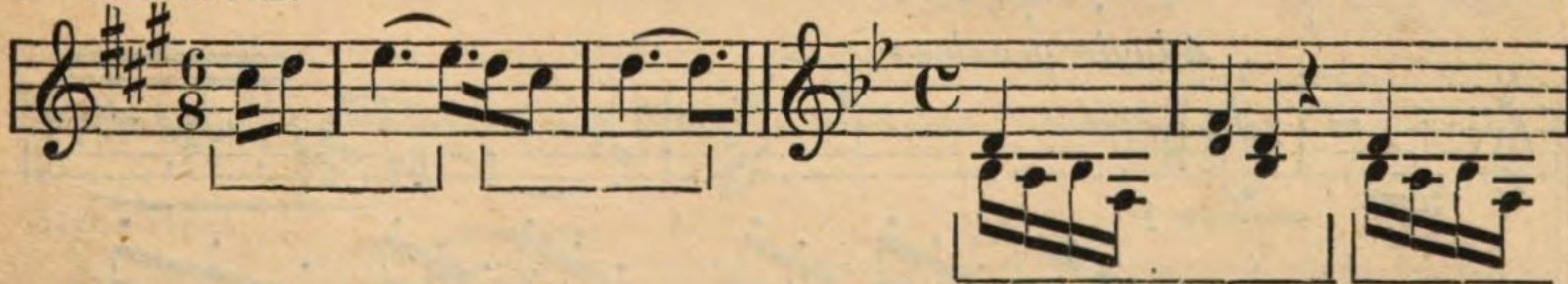
Haydn.



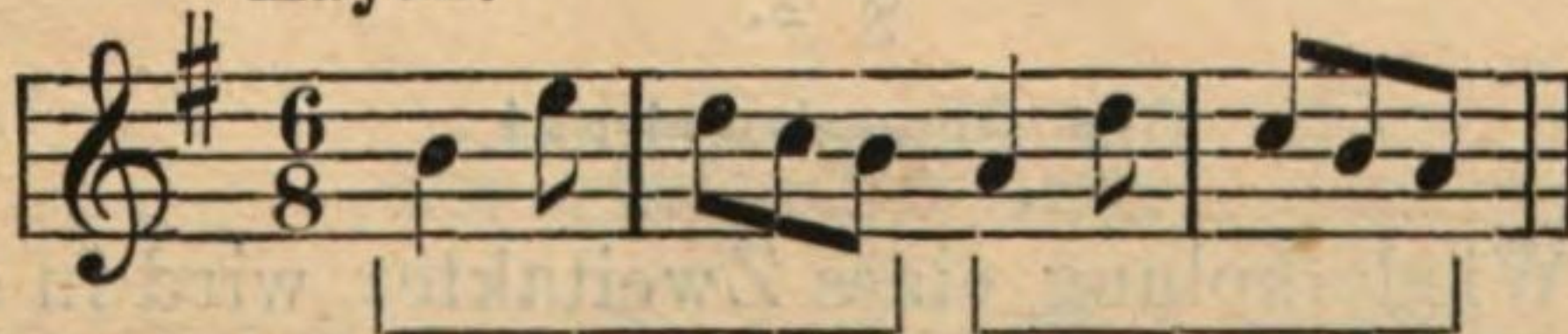
Bei mehreren dieser Beispiele ist durch Klammern darauf hingewiesen, dass das Ohr den Takt nicht von Taktstrich zu Taktstrich, sondern vom ersten Ton bis zur Vollendung des Taktwerthes zählt. Beginnt also ein Musikstück mit dem Auftakt, so wird der Taktwerth von diesem an gerechnet.

Viele Zweitakte zerfallen in zwei eintaktige Gedanken;
wie

5 Beethoven.

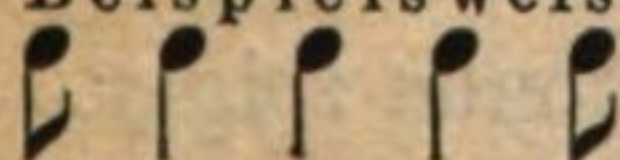


Haydn.



Solche Zweitakte werden in der metrischen Zifferschrift*), wo es wünschenswerth scheint, auf diese Eintheilung hinzuweisen, durch 2×1 bezeichnet.

*) Metrum ist die Eintheilung in Takte, Verbindung und Theilung der Takte nach Zahlbegriffen. Rhythmus ist die Bewegung der Musik auf Grund dieser Eintheilung in bestimmten, mannigfach verschiedenen Längen und Kürzen. Die Metrik wird in der Musiklehre vertreten durch die Taktarten, die Rhythmik durch die Notengattungen. Beispielsweise ist der Taktschlag 1, 2, 3, 4 ein Metrum, aber die Bewegung:

 welche auf Grund dieses Metrums geschieht, ein Rhythmus.

Erste Aufgabe.

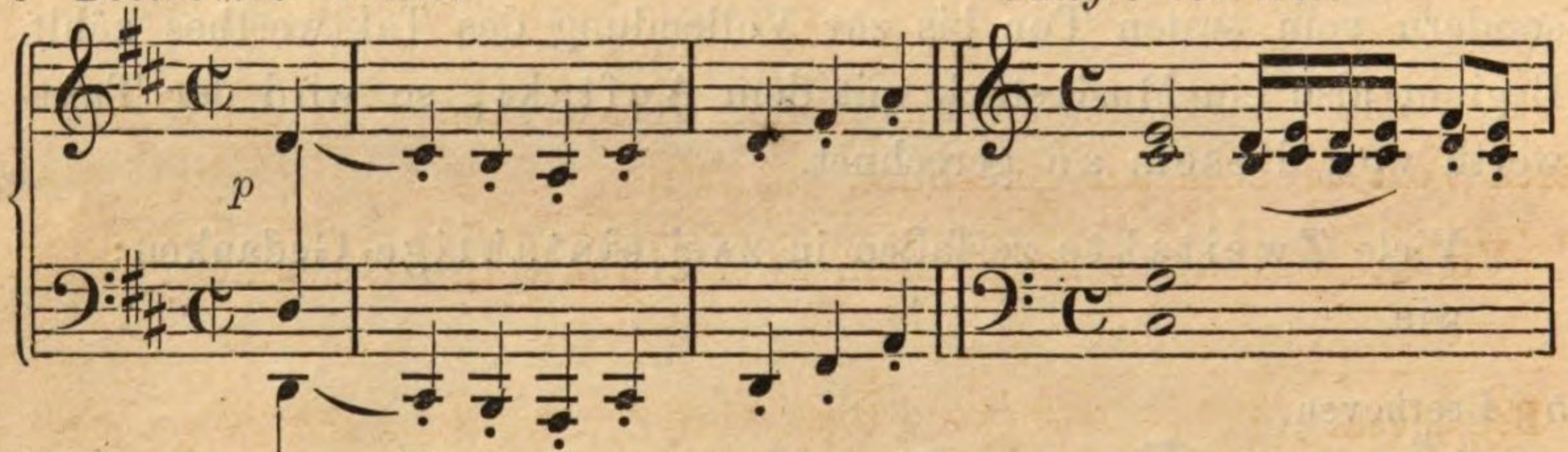
Bilde sehr zahlreiche Zweitakte aller drei Arten, vorzugsweise der ersten.

Dieselben sind in vollständiger harmonischer Ausführung für Klavier (einzelne nach Belieben für Streichquartett, Harmonium, Orgel, auch wohl Vocalsatz) zu geben, die gelungensten auszuwählen, und, behufs späteren Gebrauchs, zu numeriren. Es sind dabei alle Haupttempi zu berücksichtigen. Hier folgen drei Beispiele von Beethoven, zu jeder Art eines.

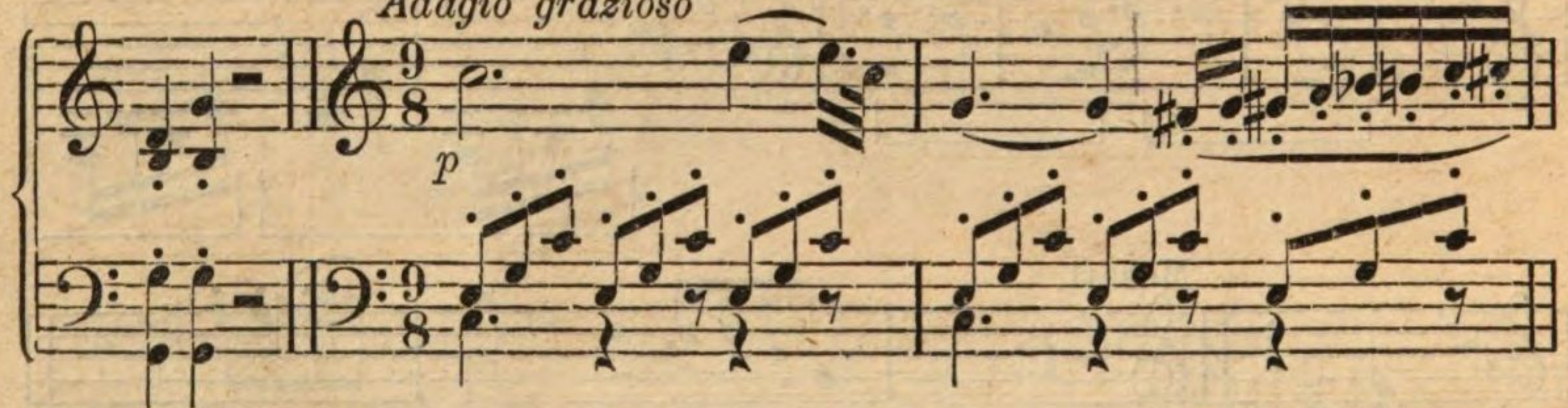
Muster.

6 Beethoven. *Presto.*

Allegro con brio.



Adagio grazioso



§ 2.

Der Doppelzweitakt.

Die blosse Wiederholung eines Zweitaktes wird in der metrischen Zifferschrift nicht als Viertakt sondern als Zweimalzweitakt (2×2) bezeichnet.

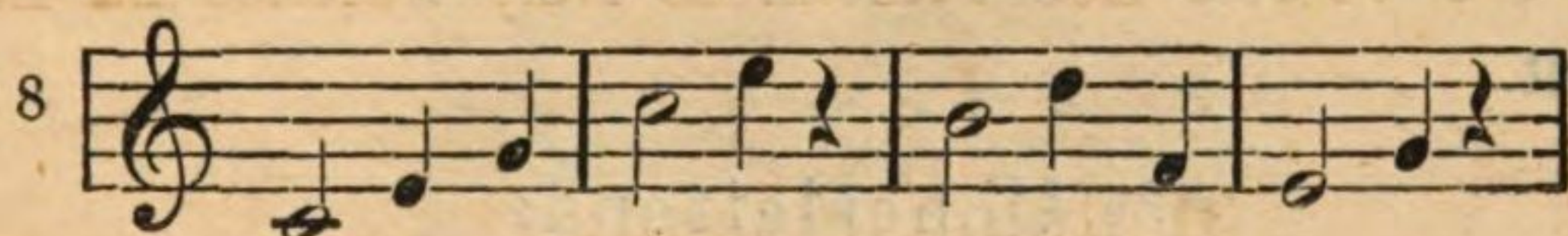


Dem entsprechend nennen wir eine solche Wiederholung Doppelzweitakt oder Doppelphrase.

Die Bedeutung dieser Bezeichnungen und Benennungen für die Compositionstechnik wird sich bei den grösseren Constructionen zeigen.

(Nichtsdestoweniger kommt es hier, als in der praktischen Kompositionslehre, nicht darauf an, die Begriffe der Formbildung bis ins Einzelste genau zu bestimmen; — dies ist vielmehr Aufgabe der Wissenschaft der Musik; — hier aber werden die Begriffe nur als Lehrbegriffe, d. h. als Hilfsmittel der Bezeichnung gebraucht, und grade soweit bestimmt, wie es der technische Zweck verlangt.)

Zu den Wiederholungen werden auch solche Veränderungen gezählt, welche nur den tonischen, nicht aber den rhythmischen Inhalt betreffen, wofern nur die tonische Aehnlichkeit, trotz der Veränderung, noch ins Ohr fällt, wie z. B. hier:



und:

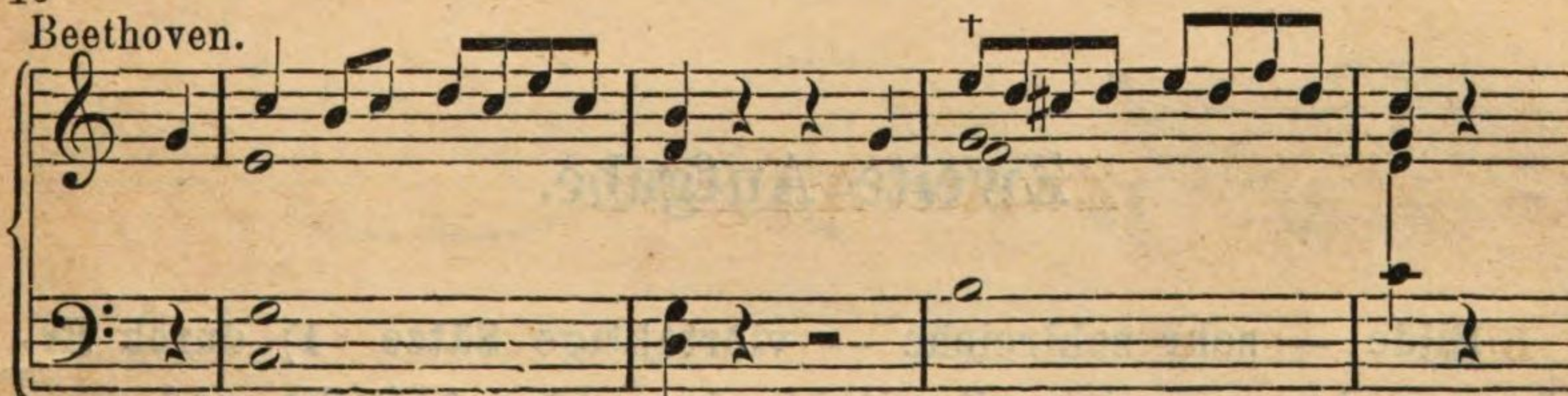
Beethoven.



Auch rhythmische Veränderungen sind bei der Wiederholung zulässig, wenn sie nicht die Hauptpunkte treffen, sondern sich auf untergeordnete Momente beschränken. Letzteres geschieht z. B. bei Verzierungen, figurativen Ausschmückungen und dergleichen.

10

Beethoven.



§ 3.

Der viertaktige Satz.

Jede andere Ausdehnung über vier Takte bildet den viertaktigen Satz. Auch dieser ist entweder ausgefüllt, abgegrenzt oder überleitend, und richten sich diese Bestimmungen nach der Beschaffenheit (seiner zweiten Phrase.)

1) Ausgefüllt:

11 Beethoven.





2) Abgegrenzt:



Bei + bleibt ein Viertel des Viertaktes frei, welches zu neuer Anknüpfung dient.

3) Ueberleitend:

Beethoven.



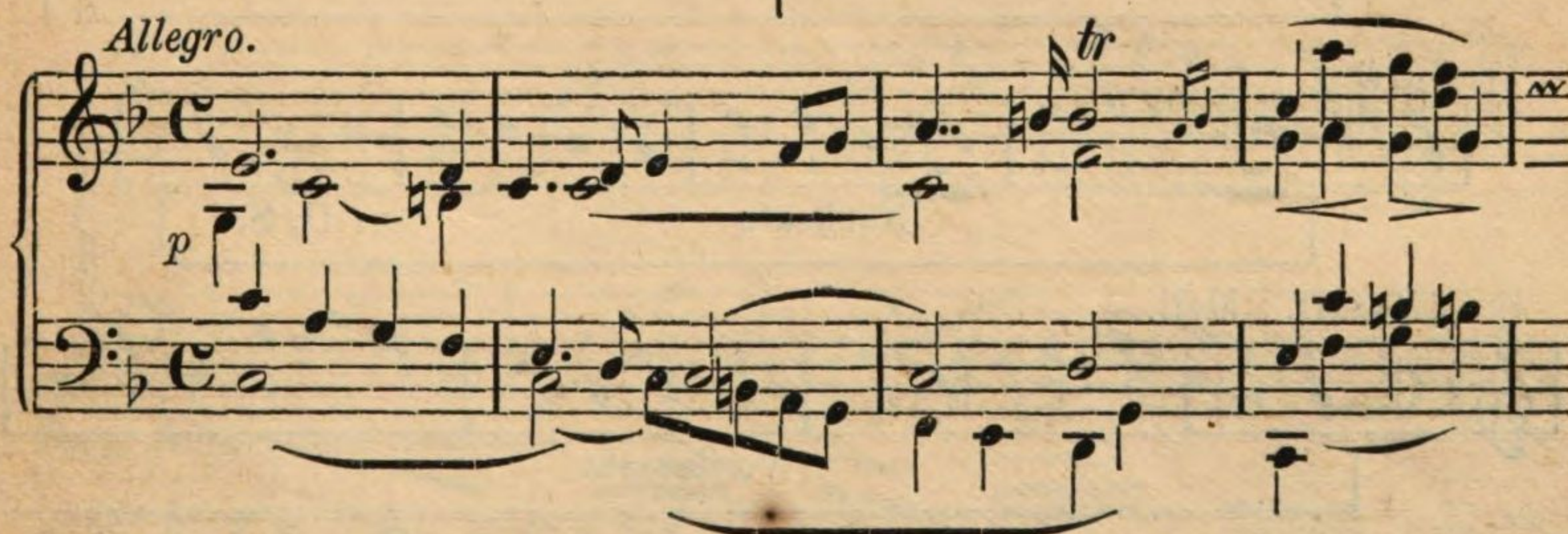
Zweite Aufgabe.

Bilde — sehr zahlreiche — viertaktige Sätze 1) durch Ergänzung der numerirten Zweitakte der ersten Aufgabe, und zwar eines jeden auf mehrfache Art,

2) neue.

Muster.

Beethoven.
Allegro.

Adagio molto espr.

B. Die Periode.

§ 4.

Die kleine, achttaktige Periode.

Die unveränderte Wiederholung desselben Satzes gibt einen Doppelsatz.

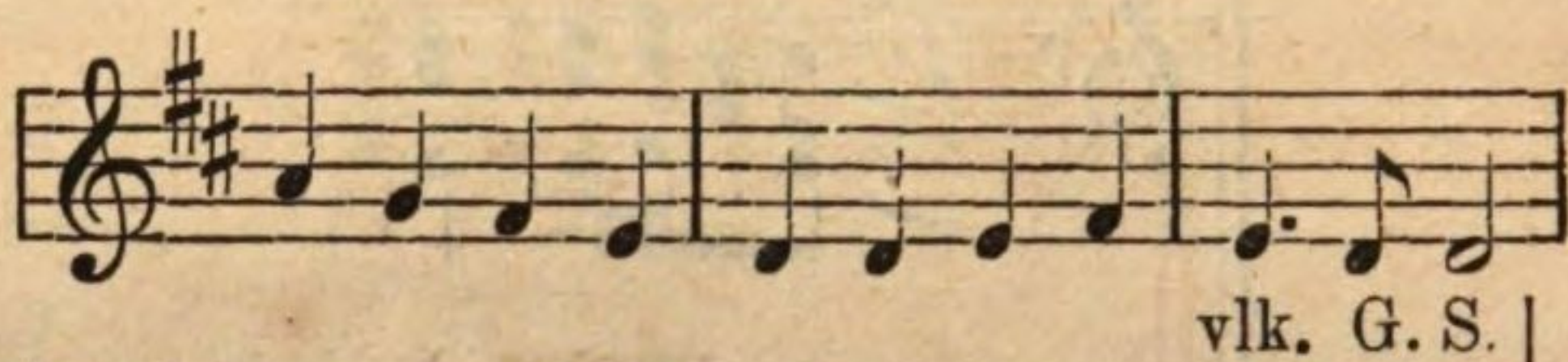
Verändert man aber den Satz in der Wiederholung so, dass er zu dem ersten einen harmonischen Gegensatz bildet, der den beiden Sätzen das gegenseitige Verhältniss von Vorder- und Nachsatz gibt, so entsteht die Periode.

Dieses Verhältniss wird durch die Verschiedenheit der Schlüsse beider Sätze hergestellt.

1) Erste Form.

Der **Vordersatz** bildet einen **Halbschluss** auf der Oberdominante, der **Nachsatz** bildet einen vollkommenen **Ganzschluss** auf der Tonika.

13 Beethoven.



Mozart.



Mozart. Moll.

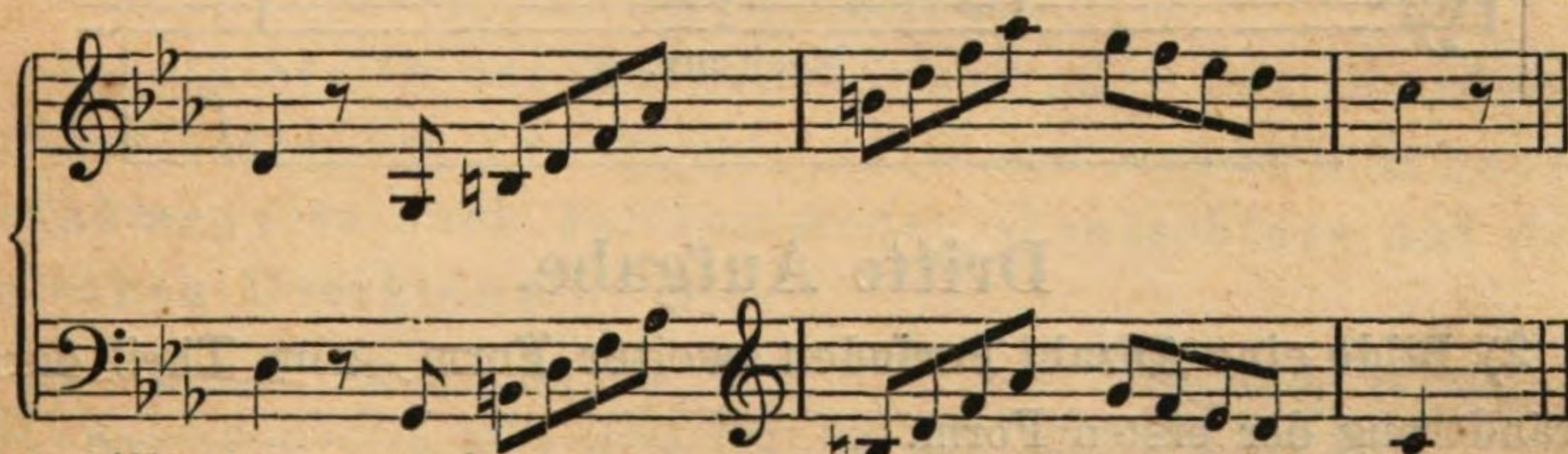
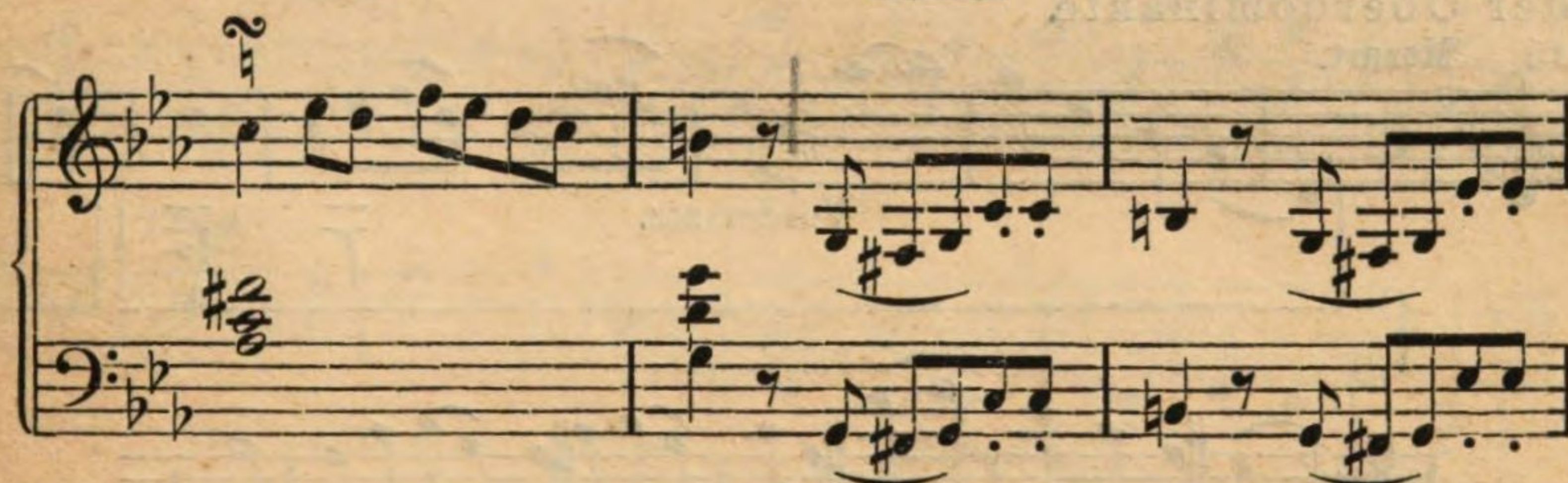
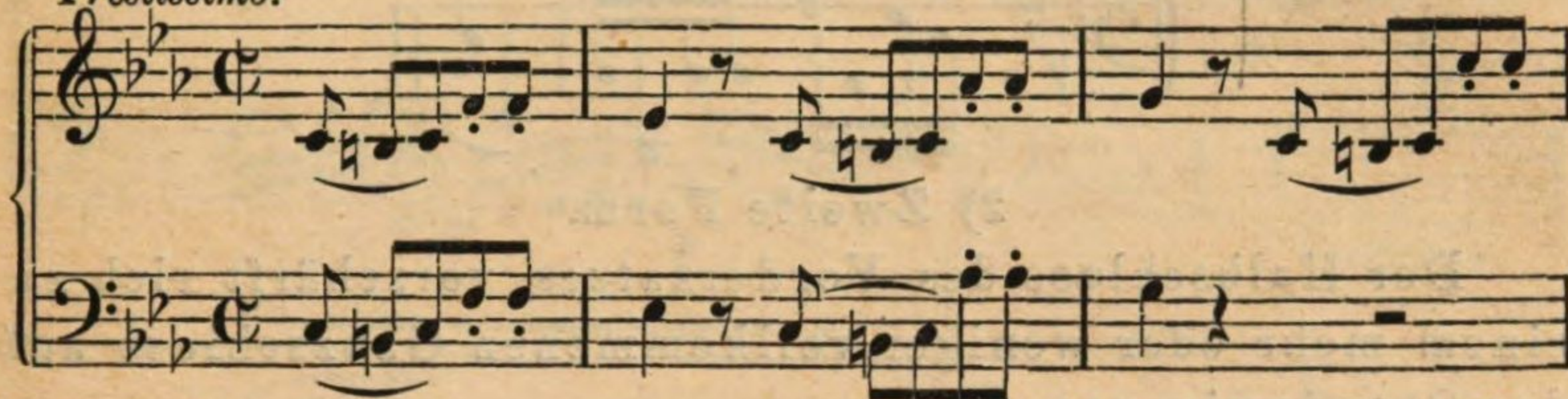


Dritte Aufgabe.

Bilde — zahlreiche — achttaktige Perioden mit und ohne Benutzung der früheren Arbeiten:

1) nach der ersten Form.

Muster.

14 Beethoven.
Prestissimo.*Poco Allegretto e grazioso.*



2) Zweite Form.

Der Halbschluss des Vordersatzes verschärft sich zu einem mehr oder weniger vollkommenen Ganzschluss auf der Oberdominante.



Dritte Aufgabe.

2) Bilde eine Anzahl Perioden zweiter Form, zum Theil durch Veränderung der ersten Form.

Beethoven.

16 *Allegro vivace.*



Allegro molto.

p *sf*

Vordersatz.

Nachsatz.

3) Dritte Form.

An die Stelle des Halbschlusses oder des Oberdominantschlusses im Vordersatz tritt ein unvollkommener, ausnahmsweise auch vollkommener Ganzschluss auf dem tonischen Dreiklang.

17 Mozart. (Kinderlied) unvollk. G. Schl.

Vordersatz.

Nachsatz.

G. Schl.

G. Schl. Beethoven.

Dritte Aufgabe.

3) Bilde einige Perioden dritter Form.

Muster.

Beethoven.
18 *Allegretto*.

4) Vierte Form.

Der Nachsatz entspricht nicht ganz genau, sondern nur annähernd dem Vordersatz.

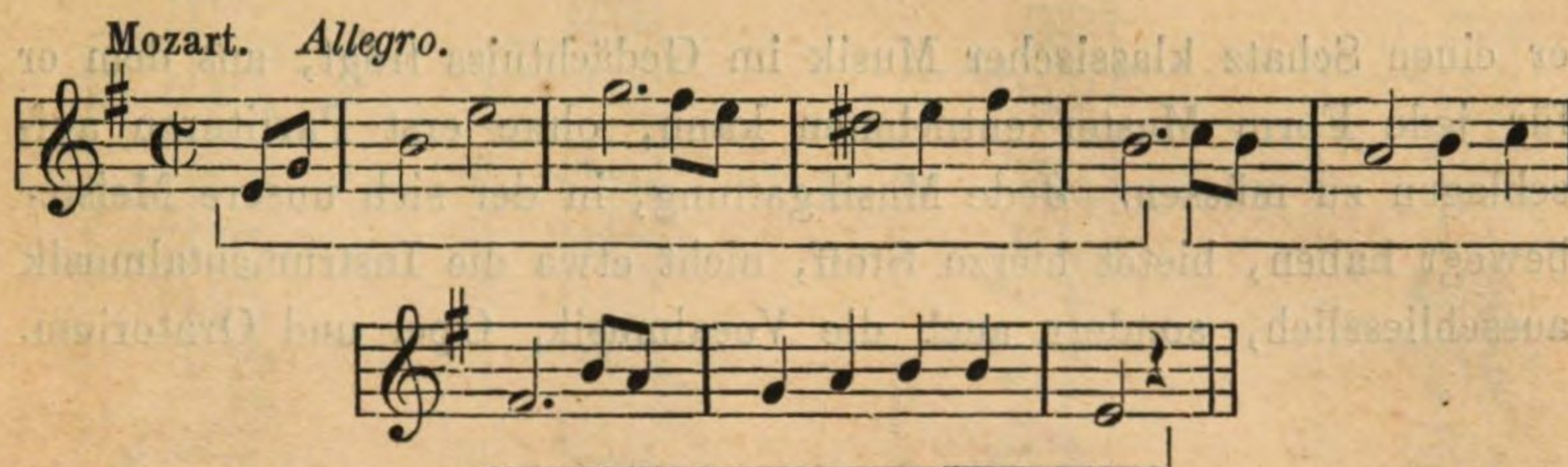
Beethoven. *Allegretto*.

19

Vordersatz.

Nachsatz.

anstatt



Dritte Aufgabe.

4) Bilde einzelne Perioden vierter Form.

Muster.

Beethoven. *Andante cantabile.*

20

p sf sf cresc.

Vordersatz

Nachsatz

Der junge Componist, der hier dem Studium der musikalischen Formen obliegt, wird neben der Ausarbeitung seiner Aufgaben ein sorgfältiges Augenmerk auf alle ihm im praktischen Musikleben begegnenden Formen haben, und sich dieselben jederzeit nach den Lehrgebriffen zu erklären suchen. Auch darf ja vorausgesetzt werden, dass

er einen Schatz klassischer Musik im Gedächtniss trägt, aus dem er für jede Form Muster entnehmen kann, ohne erst Partituren aufschlagen zu müssen. Jede Musikgattung, in der sich unsere Meister bewegt haben, bietet hierzu Stoff, nicht etwa die Instrumentalmusik ausschliesslich, sondern auch die Vocalmusik, Oper und Oratorium.

C. Die kleinen Liedformen.

§ 5.

Die kleine zweitheilige Liedform.

Die blosse Wiederholung einer Periode, sei es auch mit Aenderungen, Variationen, ergibt keine höhere Form. Dagegen gibt die Verknüpfung von zwei Perioden, welche unter sich wieder das Verhältniss von Vordersatz und Nachsatz herstellen, die zweitheilige Liedform.

Gewöhnlich bekommt der Vordersatz der zweiten Periode neuen Inhalt, während der Nachsatz der zweiten Periode dem Nachsatz der ersten völlig gleichlautet.

Erste Form.

Erste Periode: genau wie die zur vorigen Aufgabe gebildeten, die also auch hier benutzt werden können und sollen.

Zweite Periode: Vordersatz mehr oder weniger abweichenden Inhaltes bildet Halbschluss auf Oberdominante, ausnahmsweise eine der im vorigen § unter 2, 3 gegebenen Schlüsse. Nachsatz gleich dem Nachsatz der ersten Periode.

Erste Periode:

Beethoven.

21

Vordersatz

Nachsatz.

Zweite Periode:

Vordersatz

Nachsatz.

Erste Periode:

Mozart.

Zweite Periode:



Vierte Aufgabe.

1) Bilde hiernach, theils aus den Perioden der vorigen Aufgabe, theils mit neuem Stoffe, — sehr zahlreiche — kleine zweitheilige Liedformen.

Muster.

Beethoven.
Adagio.

22 *dolce p*

1. Periode. Vordersatz.

Nachsatz.

2. Per.

sf

Nachsatz.



Hier ist (wie in vielen Fällen) der Nachsatz der zweiten Periode dem Nachsatz der ersten Periode nicht völlig gleich, sondern nur ähnlich.

Auf gleiche Art vervollständigt Beethoven die unter Nr. 14 gegebene Periode (Allegretto) zum zweitheiligen Liedsatz. Siehe Klaviersonate op. 7, letzten Satz.

Auch die Rondos in den beiden kleinen Sonaten op. 49 beginnen mit zweitheiligen Liedsätzen dieser Form.

Zweite Form.

A. in Dur.

Die erste Periode schliesst mit einem **Ganzschluss** in der Tonart der **Oberdominante**, modulirt also in diese. Die zweite Periode bildet sich wie in der ersten Form, und schliesst in der **Tonica**.

Vierte Aufgabe.

2) Kleine zweitheilige Liedsätze zweiter Form in Dur.

Muster.

23 Beethoven.
Andante.

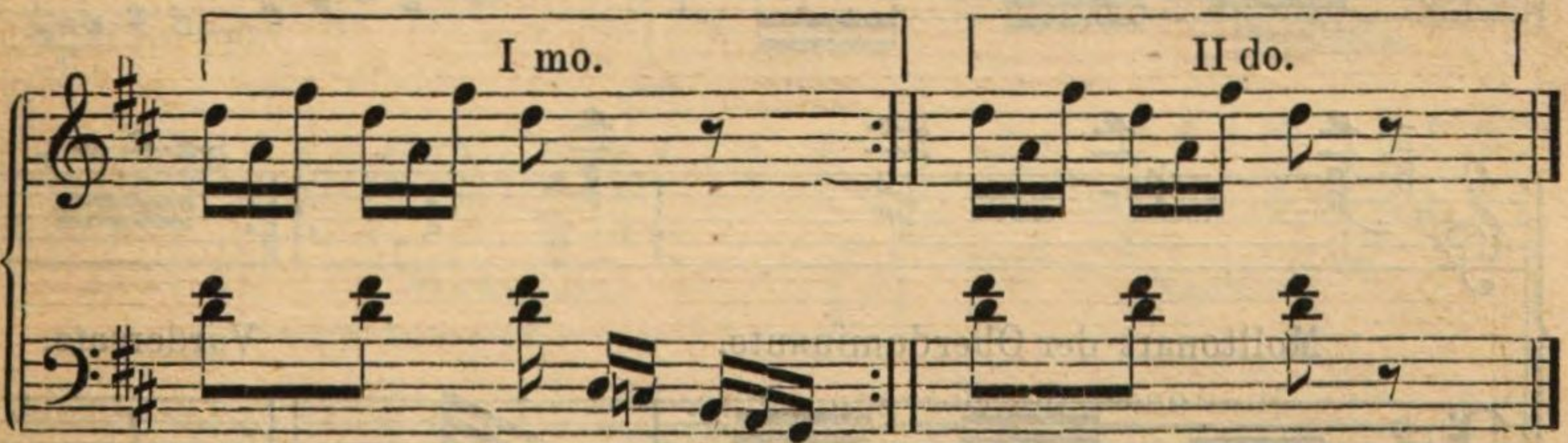
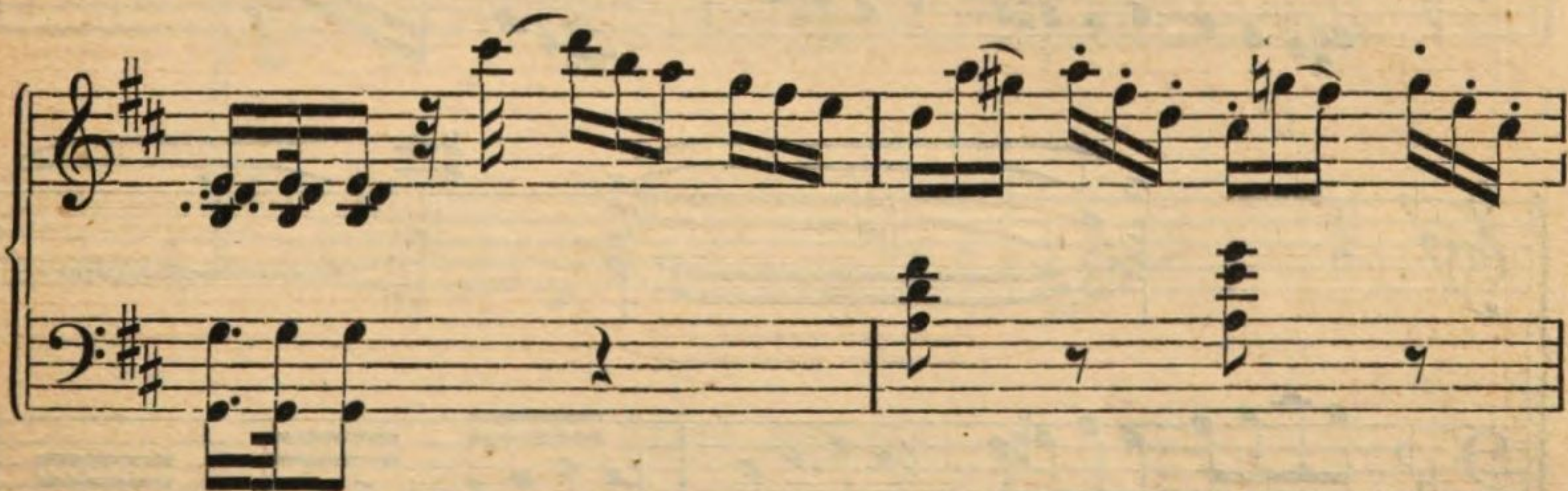
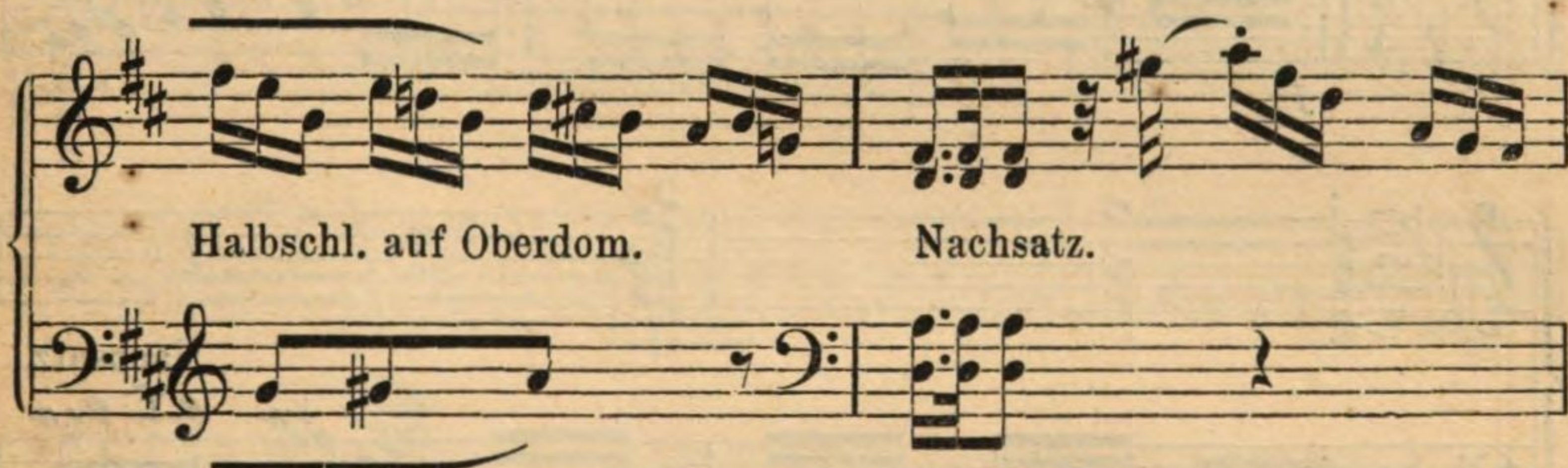
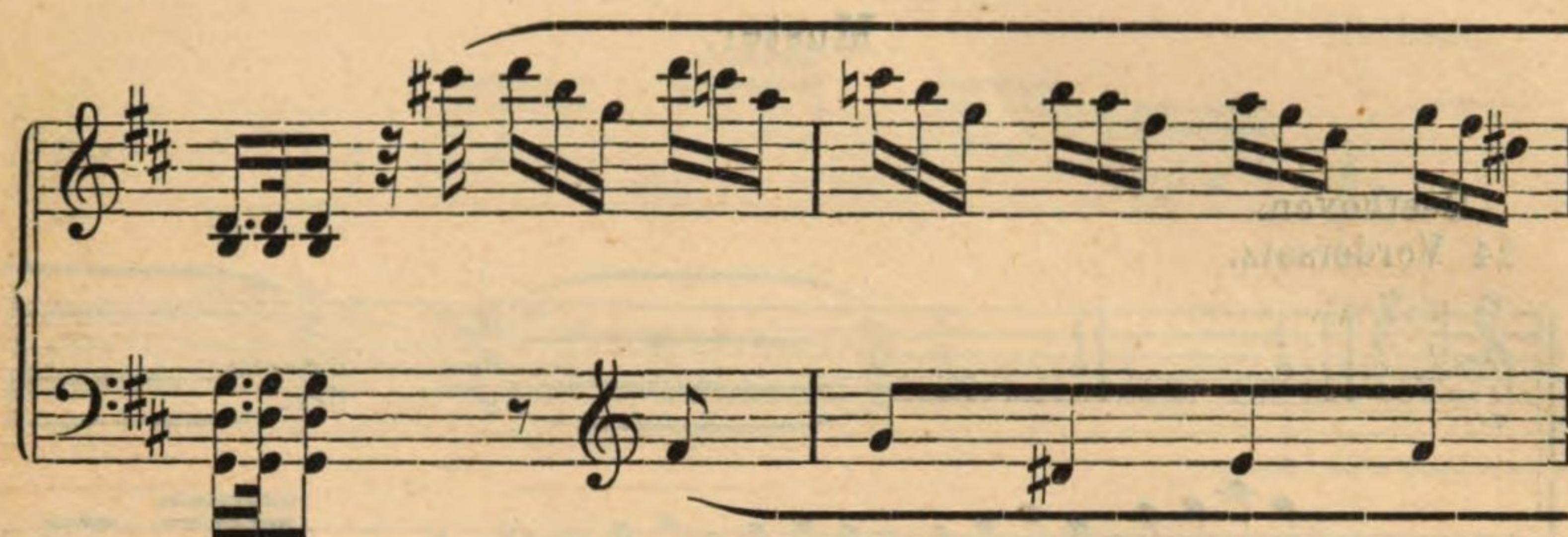
p Erste Periode. Vordersatz.

Unvollk. Gschl.

Nachsatz. *f*

I mo.
Gschl. i. d. Oberdom.

II do.
Zweite Periode. Vordersatz.



B. in Moll.

In Moll schliesst die erste Periode entweder in der Molltonart der Oberdominante (amoll in emoll, cmoll in gmoll etc.) oder in der parallelen Durtonart, (amoll in Cdur, cmoll in Esdur etc).

Muster.

Beethoven.
24 Vordersatz.

Molltonart der Oberdominante.

Vordersatz.

Nachsatz

Nachsatz.

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a whole note. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a whole note. The system concludes with a double bar line.

Erste Periode:

Allegretto.

Parallele.

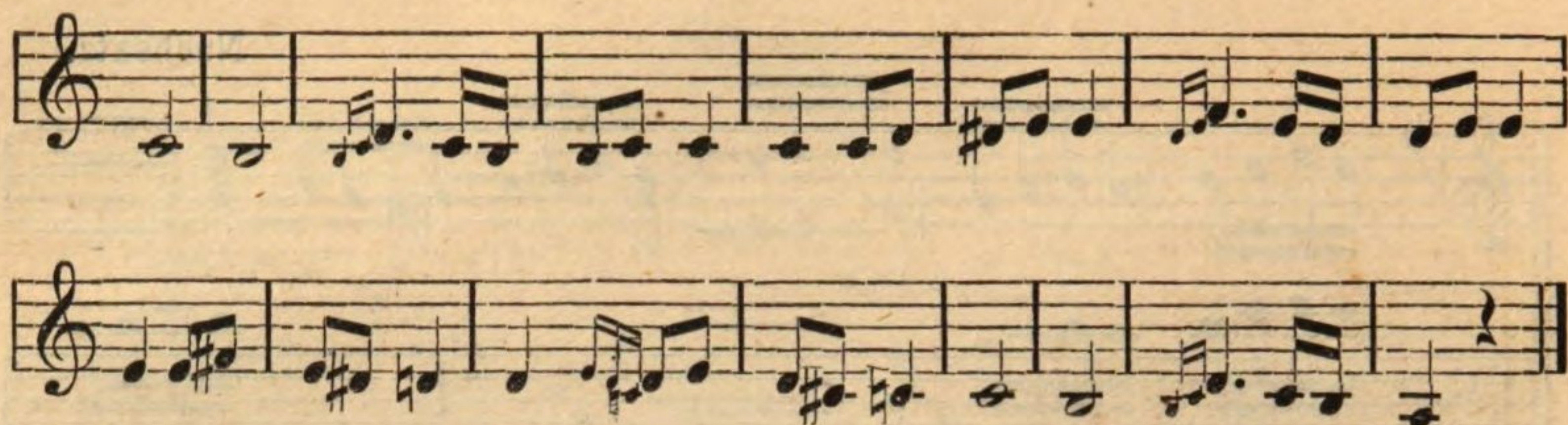
The second system consists of a single bass staff with a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a whole note. The system is divided into two parts by a bracket. The first part is labeled 'Vordersatz.' and the second part is labeled 'Nachsatz.'.

Zweite Periode:

Tonica.

The third system consists of a single bass staff. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a whole note. The system is divided into two parts by a bracket. The first part is labeled 'Vordersatz.' and the second part is labeled 'Nachsatz'.

Ebenso die sich unmittelbar anschliessende, zu der vorigen contrapunctirte Melodie:



Vierte Aufgabe.

3) Bilde hiernach zweitheilige Liedformen in Moll.

Anmerkung zur zweiten Form in Dur. In Dursätzen schliesst zuweilen die erste Periode in der Molltonart der Obermediante. (Cdur in Emoll, Asdur in cmoll, Fisdur in aismoll.)



Ebenso wie die Wiederholung einer Phrase keinen Satz, die Wiederholung eines Satzes keine Periode ergibt, ergibt auch die Wiederholung einer Periode kein Lied, wenn die Wiederholung auch nicht (wie in den bisherigen Beispielen) eine wörtliche, nur durch Wiederholungszeichen angegebene ist, sondern charakteristische Unterschiede zeigt.

So beginnt das Scherzo der Asdursonate op. 26 von Beethoven mit einer achttaktigen Periode, welche sich sofort rhythmisch variirt wiederholt, aber nur eine wiederholte Periode, kein Lied darstellt.



Dergleichen Wiederholungen finden sich in zusammenhängenden Compositionen häufig, und sind von höheren Formen wohl zu unterscheiden. Auch das Allegretto der Cismollsonate zeigt eine solche ausgeschriebene, durch Bindungen veränderte, rhythmisch gesteigerte Wiederholung:



Dritte Form.

Doch können zwei Perioden in der zweitheiligen Liedform so construiert sein, dass sie sich im Ganzen als Vorder- und Nachsatz entsprechen, indem sie also nur durch die harmonische Correspondenz der Theilschlüsse unterschieden sind. Derart sind z. B. die beiden in Nr. 29 untereinandergestellten Perioden des Rondos der Bdursonate op. 22, welche als Muster dienen mögen, zu diesem Zweck aber einer später zu erwähnenden Freiheit beraubt werden mussten.

In solchen Perioden entspricht Vordersatz dem Vordersatz, Nachsatz dem Nachsatz; deshalb pflegen auch diese sich gegenseitig weniger zu entsprechen. In Buchstaben liesse sich das bisherige Verhältniss durch a, a, b, a bezeichnen, das jetzt vorliegende durch a, b, a, b.

Muster.

Erste Periode. Vordersatz.

29 *p*

Zweite Periode.

Nachsatz.

folgt 2. Per.

§ 6.

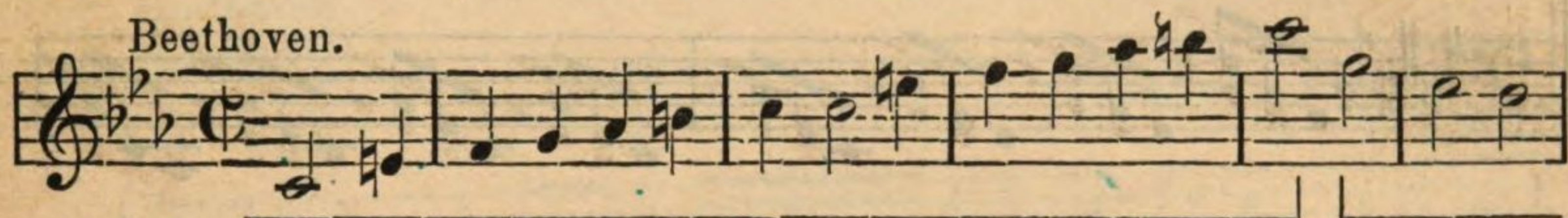
Der grosse — achttaktige — Satz.

Zwei aneinandergereihte Sätze verschiedenen Inhaltes, ohne harmonische und rhythmische Correspondenz, bilden keine Periode, sondern einen achttaktigen Satz.

1. Solche Sätze sind oft in sich tonisch selbständig abgeschlossen, wie

30

Mozart.



Oft tritt die Eintheilung weniger deutlich hervor, so dass der Satz nicht zusammengesetzt, sondern in ungetheilter Einheit erscheint.



Diese Fassung kann als die vollkommenste Satzform gelten, und verlangt besonders fleissige Uebung.

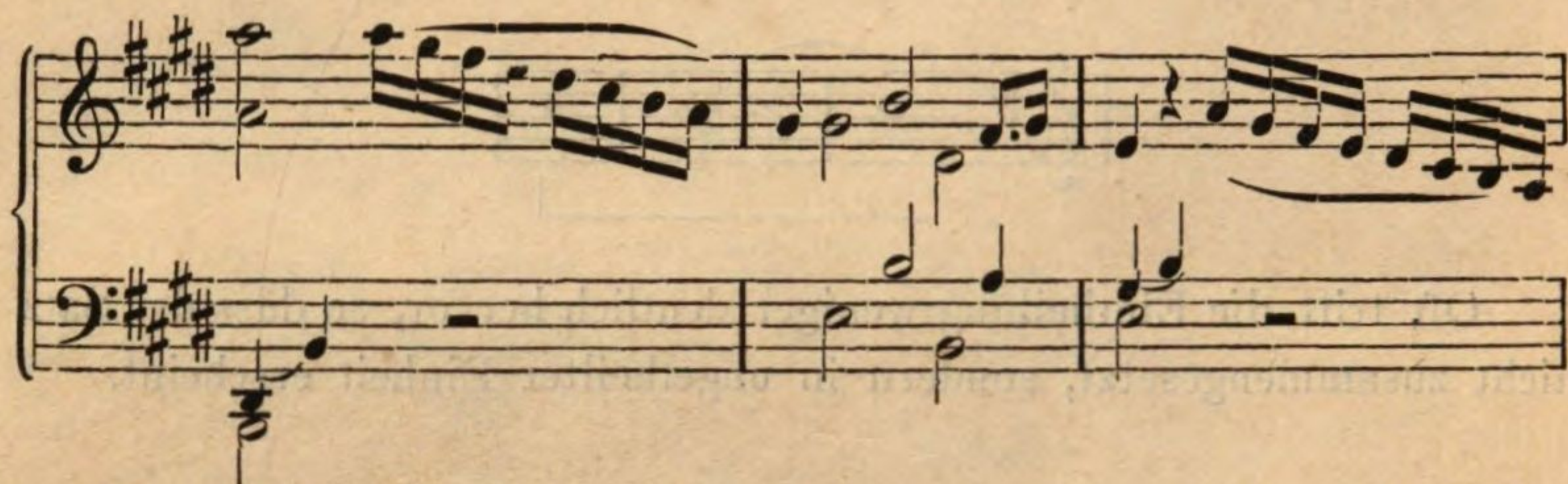
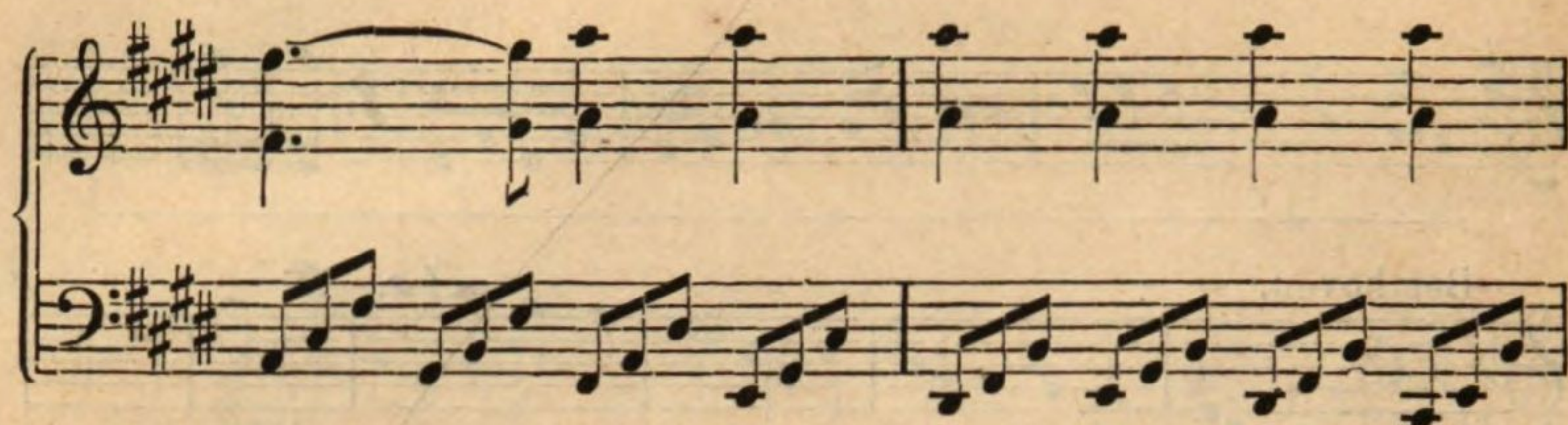
Fünfte Aufgabe.

1) Bilde hiernach zahlreiche achttaktige tonisch abgeschlossene Sätze.

Muster.

Beethoven.
Allegro.





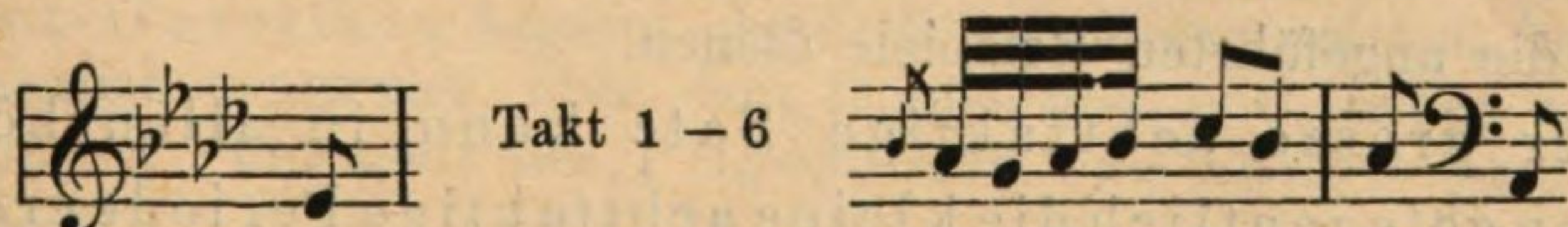
Andere Muster bieten die Erläuterungsbeispiele.

2) Der achttaktige Satz kann auch Theil einer Periode werden, indem er die Stellung eines Vorder- oder Nachsatzes einnimmt.

Beethoven.
Andante.

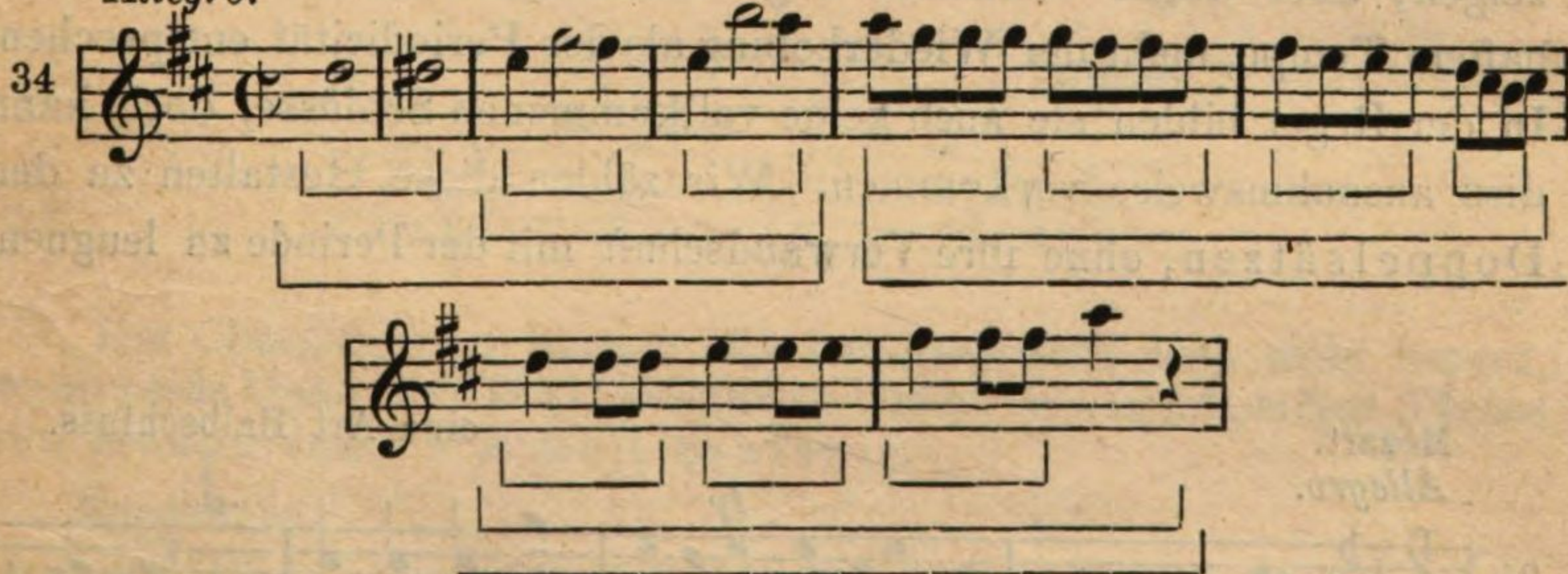


Hier haben wir einen achttaktigen Vordersatz, der aus zwei Untersätzen besteht, von denen jeder einen viertaktigen Vordersatz darstellt. Wir haben hier gleichsam einen doppelten Vordersatz (Vorder-Doppelsatz). Diesem schliesst sich im vorliegenden Falle ein ebenso construirter Nachsatz an, welcher den ganzen Vordersatz wiederholt, nur in den letzten beiden Takten tonisch abschliesst.

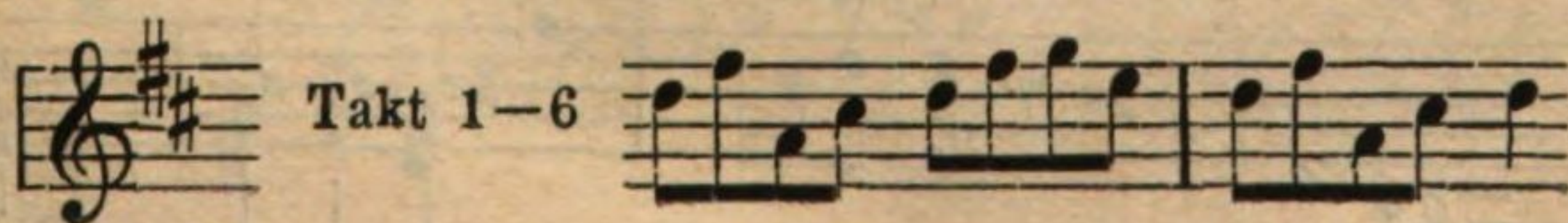


So ist eine grosse — sechzehntaktige — Periode hergestellt.

Mozart.
Allegro.



Vorstehender Anfang des Allegro der Don Juan-Ouverture bildet ebenfalls einen zusammengesetzten Vordersatz, der durch den Nachsatz periodisch abgeschlossen wird.



Durch die lebhafte Rhythmik des Schlusses knüpft die Periode gleich an das Folgende an, ein Verfahren, welches den höheren Formen, besonders im Allegro, das vorwärts drängende, spannende und festgeschlossene gibt, welches ihren aesthetischen Charakter ausmacht.

Fünfte Aufgabe.

2) Bilde a) aus den vorigen selbständigen Achttakten achttaktige Vordersätze.

b) vervollständige sie, durch Anhängen des tonischen Achttaktes, zu sechzehntaktigen Perioden.

c) bilde dergleichen neu.

Als

Muster

mögen die angeführten Beispiele dienen.

Der grosse achttaktige Satz kann in allen höheren Formengelegentlich die kleine achttaktige Periode ersetzen.

3) Ebenfalls zu den Sätzen, und nicht zu den Perioden rechnet man solche Achttakte, welche zwar thematische Correspondenz zeigen, aber durch vollkommen gleichmässige Construction, bei lebhaftem Tempo, mehr der Wiederholung als der Periodicität entsprechen. In der Regel bilden sie auch keine vollkommenen Schlüsse, doch kann dies ausnahmsweise vorkommen. (Wir zählen diese Gestalten zu den Doppelsätzen, ohne ihre Verwandtschaft mit der Periode zu leugnen.

Mozart.
Allegro.

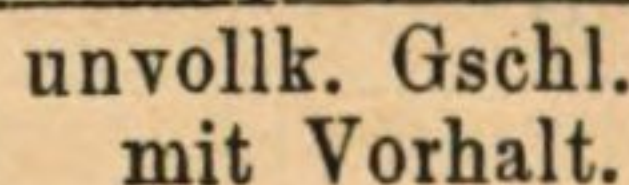
eine Art Halbschluss.

35

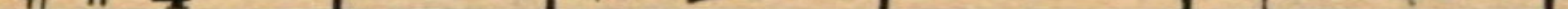
eine Art unvllk. Ganzschl.



unvllk.
Ganzschl.



Aehnlich construirt, aber dem Doppelsatze noch näher verwandt ist folgender Vordersatz des Pilgerchors aus Tannhäuser:

36 

[illegible]

37 

Hlbschl.
in E moll.

Fünfte Aufgabe.

3) Bilde einige Sätze dieser Art, nach den vorstehenden Mustern.

(§ 7.)

Die dreitheilige Periode.

Kleine Perioden aus drei viertaktigen Sätzen kommen nicht vor, Dagegen findet man bisweilen grosse dreitheilige Perioden folgender Construction:

Vordersatz: 8 Takte.

Zwischensatz: 8 Takte.

Nachsatz: 8 Takte.

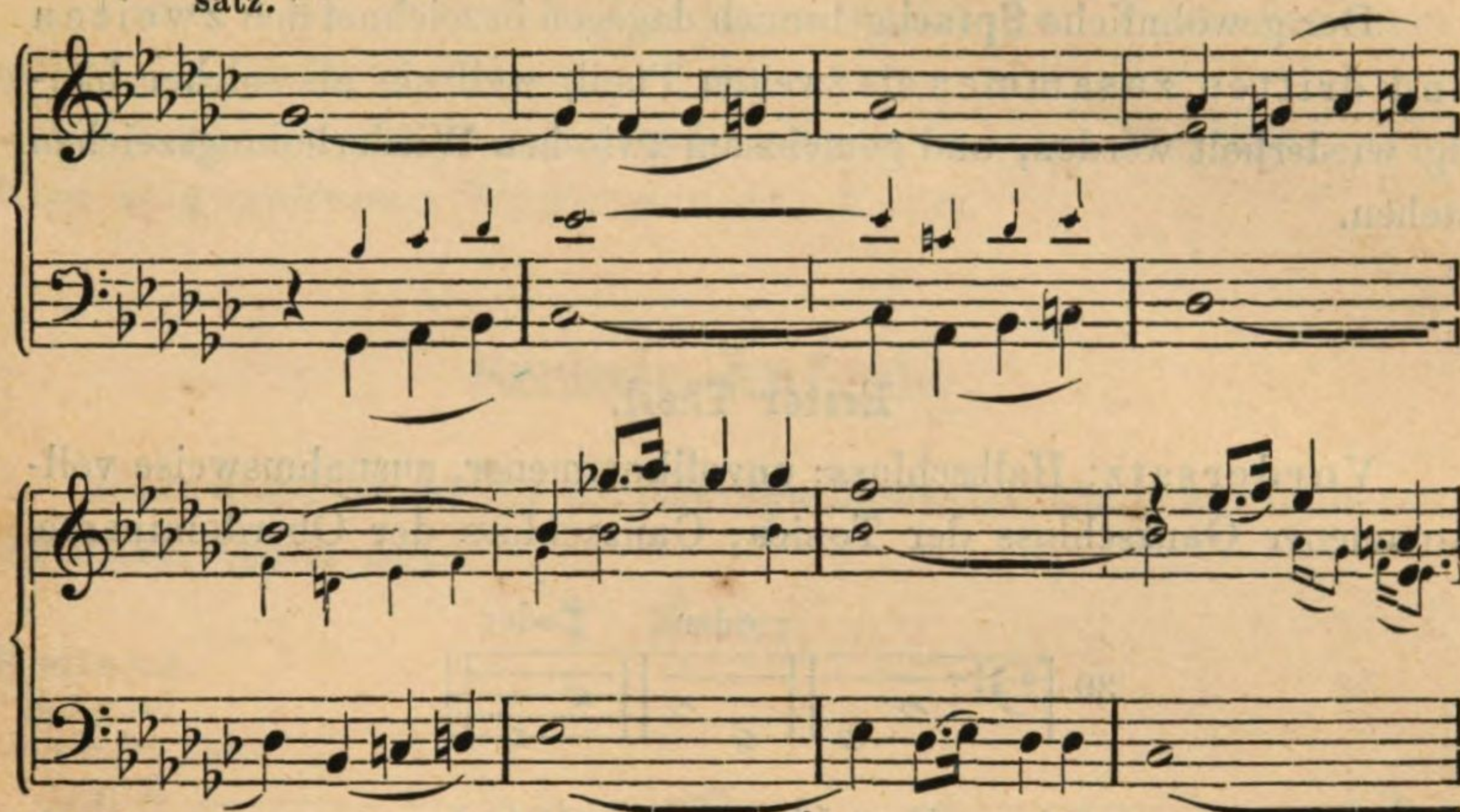
Diese Form findet sich zuweilen statt der kleinen dreitheiligen Liedform. Einer besonderen Uebung bedarf sie nicht. Hier ein Beispiel aus einer Jugendarbeit von Mozart, bei dem man jedoch eine kleine Unregelmässigkeit mit in Kauf nehmen muss, nämlich die Verlängerung des zweiten Satzes von acht auf neun Takte, welche im Lehrgang erst später zur Sprache kommen kann.

Mozart.

38 *Allegro*. Vordersatz.

The musical score consists of two systems of music. The first system is the Vordersatz (8 measures) and the second system is the Zwischensatz (8 measures). The music is in G major, 2/4 time, and features a piano (p) dynamic marking. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

satz.



In den allermeisten Fällen betrachtet man die dreitheilige Periode als ein dreitheiliges Lied, in welchem die Periodicität des Vorder- und Nachsatzes (ersten und dritten Theiles) einmal ausgeblieben ist, und grosse Sätze an die Stelle kleiner Perioden getreten sind, welches beim zweiten Theil (Mittelsatz) fast regelmässig der Fall ist.

Beispiele der Art finden wir daher hier zu den Aufgaben der dreitheiligen Liedform.

§ 8.

Die kleine dreitheilige Liedform.

Das dreitheilige Lied entsteht dadurch, dass man zwischen die beiden Theile des zweitheiligen Liedes dritter Form einen Theil von gleicher Ausdehnung einschiebt. Dieser eingeschobene Theil hat nur ausnahmsweise Periodenform, meist, zu Gunsten der Mannigfaltigkeit der Construction, irgend eine achttaktige Satzform.

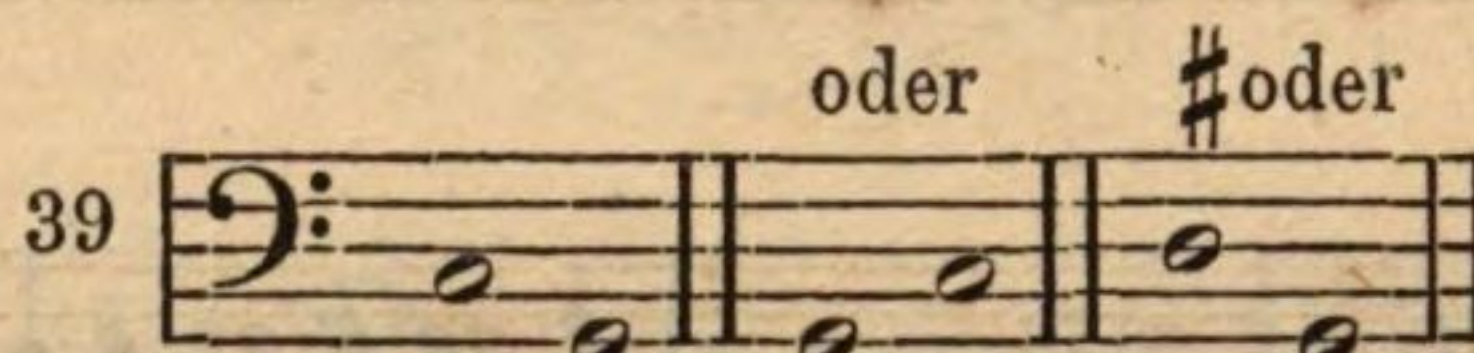
Wir nennen die drei Theile dieser Liedform nach ihrer Folge

Ersten	} Theil.
Zweiten	
Dritten	

Der gewöhnliche Sprachgebrauch dagegen bezeichnet den zweiten und dritten zusammen als zweiten Theil, weil sie als solcher häufig wiederholt werden, und gemeinsam zwischen Wiederholungszeichen stehen.

Erster Theil.

Vordersatz: Halbschluss; unvollkommener, ausnahmsweise vollkommener Ganzschluss der Tonica; Ganzschluss der Oberdominante.



Cdur: H. Schl. auf G; C; Gdur.

Cmoll: G; C; Gdur.

Nachsatz: Tonica; Tonart der Oberdominante; Tonart der Obermediante in Moll. In Moll: Tonica; Oberdominanttonart in Moll; Parallele.

Cdur: C, G, e.

Cmoll: c, g, Es.

Dritter Theil.

Vordersatz: Ebenso wie in der ersten Periode, doch Halbschluss noch mehr vorherrschend.

Nachsatz: Tonica.

Man sieht, dass erster und dritter Theil unter Umständen völlig gleich sein können.

Die dreitheilige Liedform schiebt nun zwischen diese beiden Theile einen

Zweiten Theil

von gleicher Ausdehnung ein, welcher in der Regel mit einem Halbschluss endet, um den dritten Theil einzuführen.

Je mehr erster und dritter Theil einander gleich sind, desto mehr ist es zulässig, dem zweiten Theil neuen Inhalt zu geben.

Jeder der drei Theile kann statt der Periodenform grosse Satzform haben.

Zeige an einer einzigen einstimmigen Melodie alle hier angegebenen Bildungen der Form.

Sechste Aufgabe.

Bilde hiernach kleine dreitheilige Liedsätze, theils aus früheren Arbeiten, theils neue.

Muster.

Beethoven.

Scherzo.

Allegro assai.

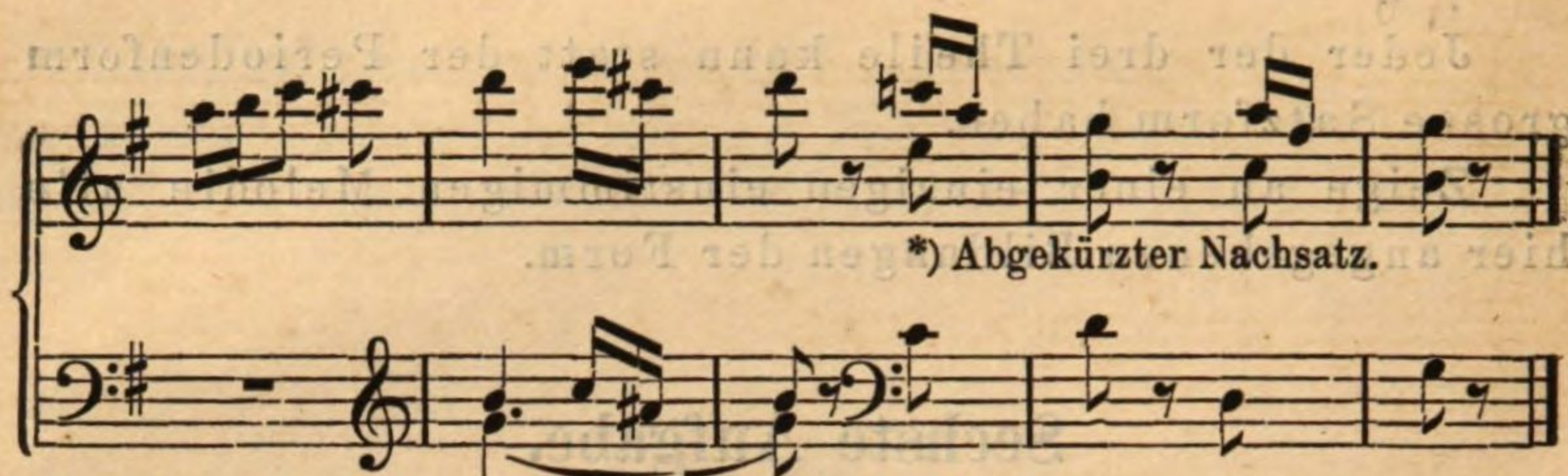
40

p Erster Theil. Vordersatz. Nachsatz.

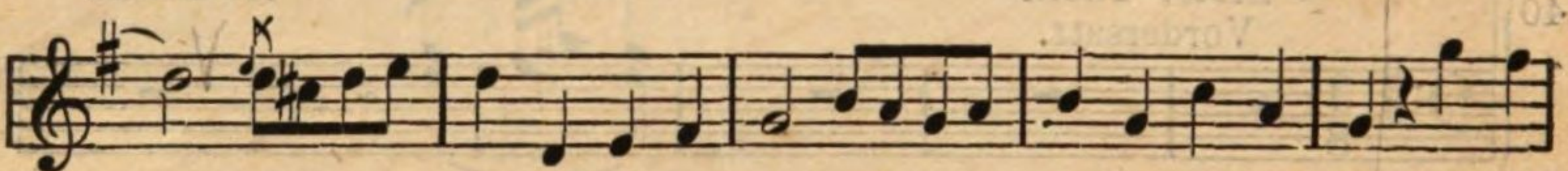
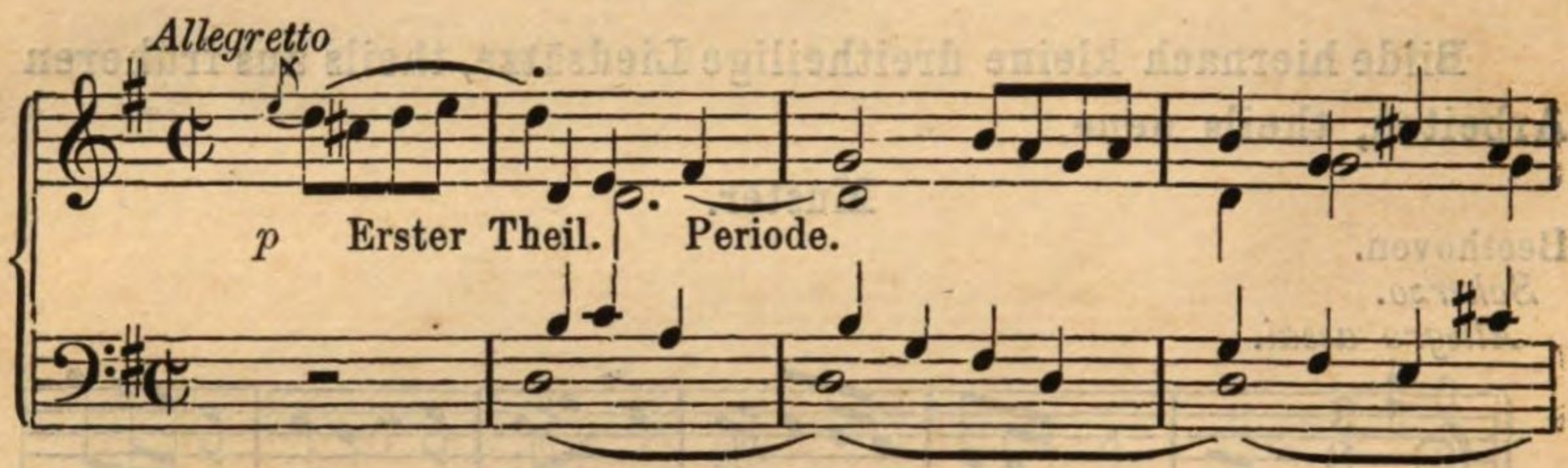
Zweiter Theil.

Zweiter Satz.

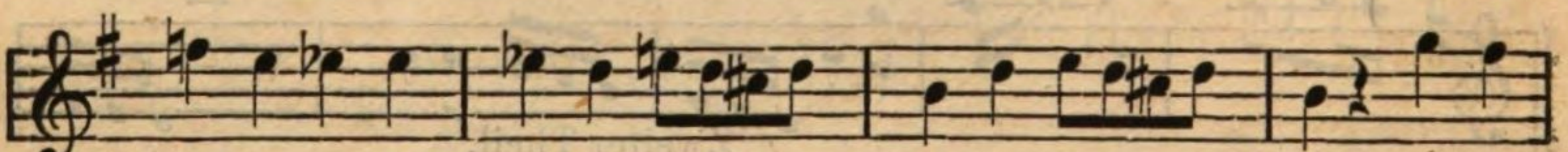
sf *p* Dritter Theil. Vordersatz.



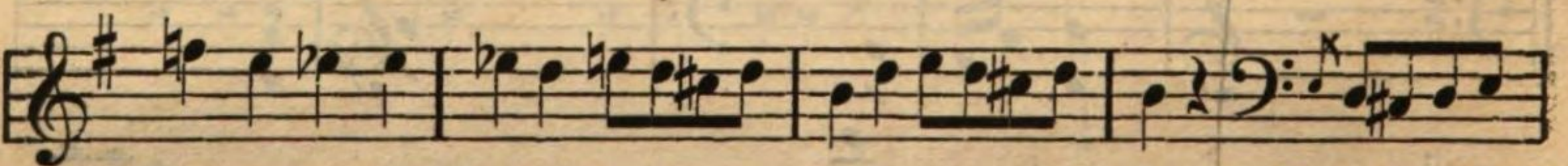
*) Abgekürzter Nachsatz.



Zweiter



Theil. Doppelsatz.

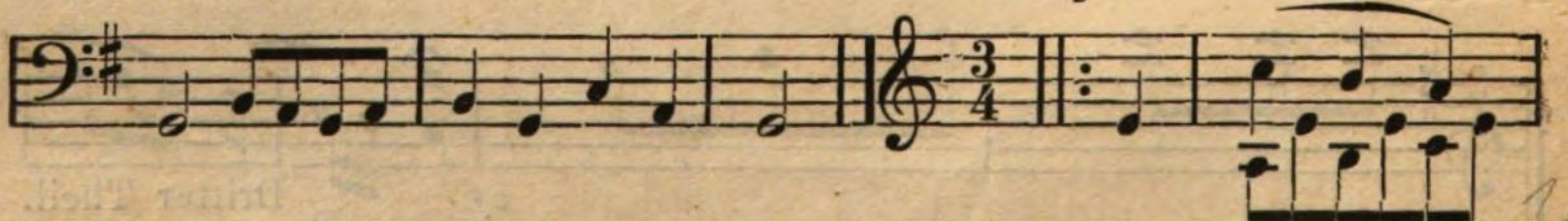


Dritter Theil.

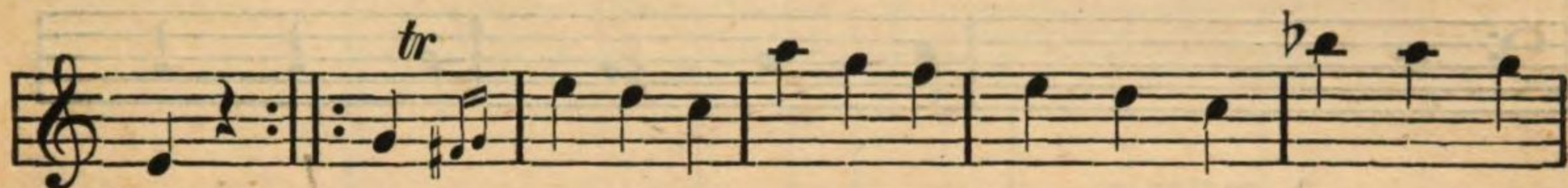


Periode.

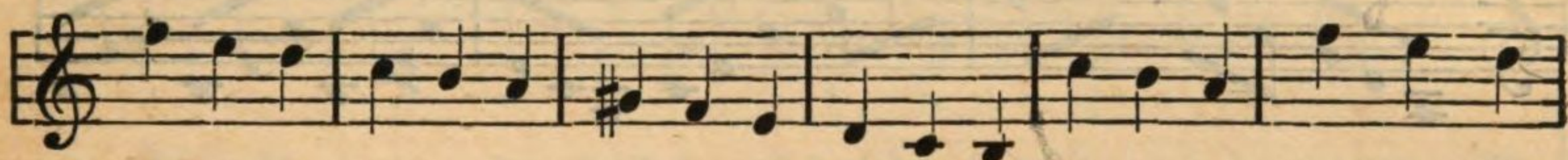
Allegro.



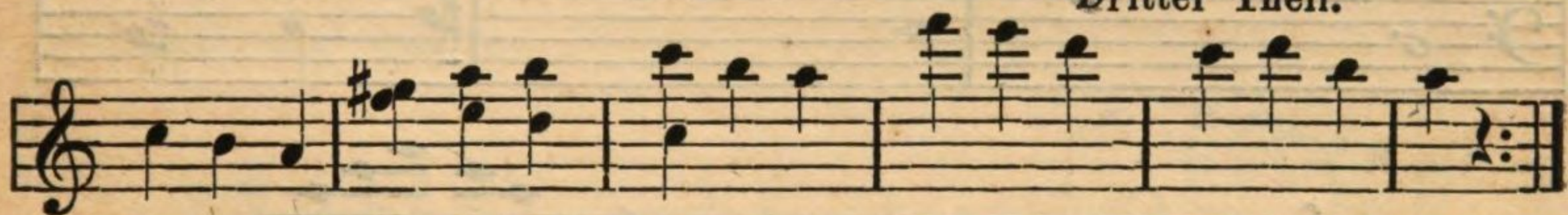
*) Hier fehlen zwei Takte durch Verkürzung. Vgl. § 12. Diese Freiheit soll aber hier noch nicht nachgeahmt werden. Das Beispiel ist wegen der klaren Bildung des zweiten Theiles hier dennoch gewählt.



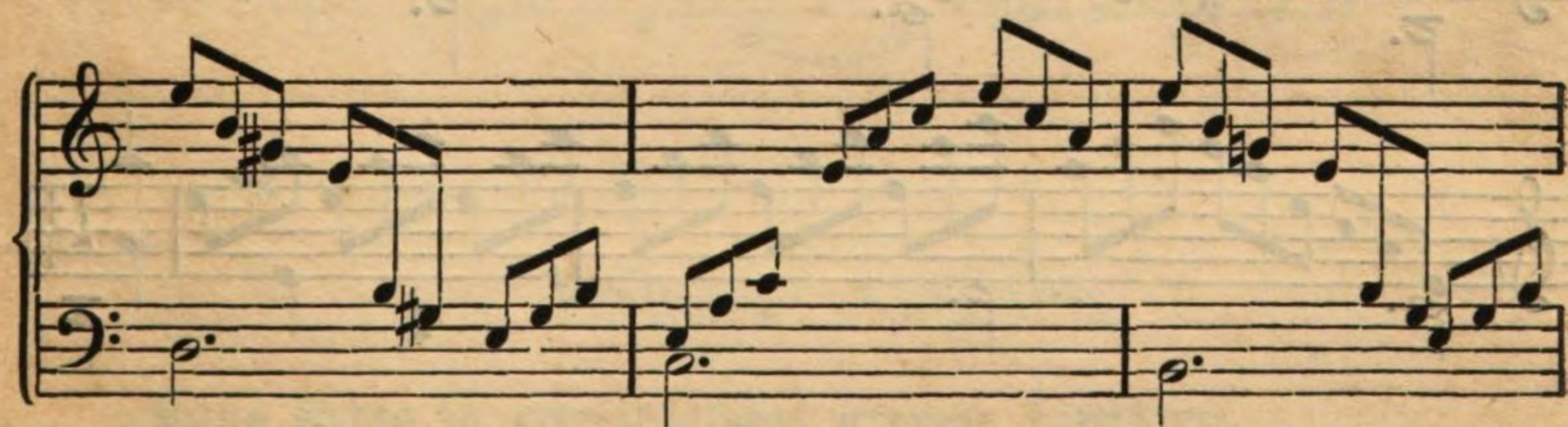
Zweiter Theil mit gleichem Inhalt.



Dritter Theil.

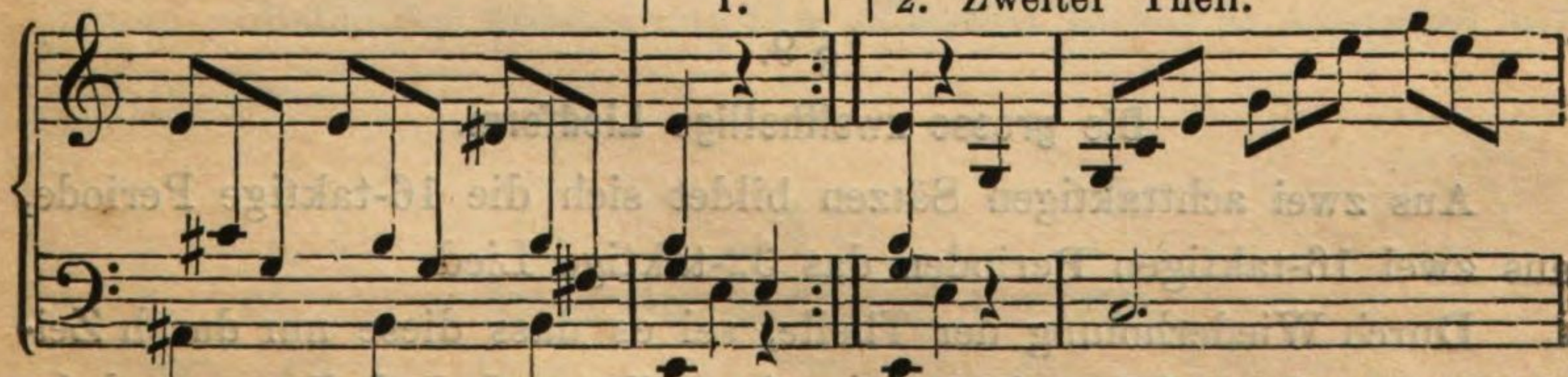


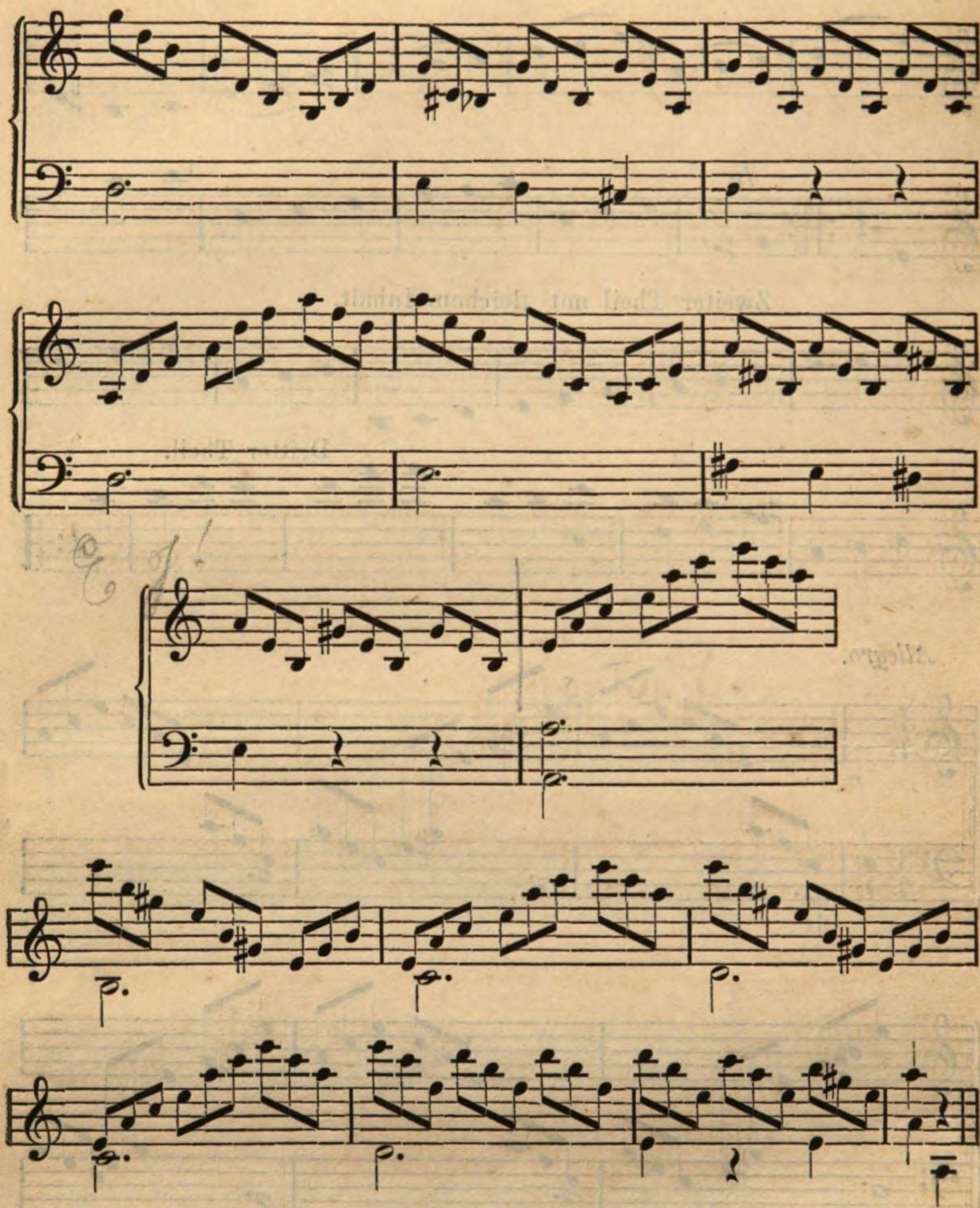
Allegro.



1.

2. Zweiter Theil.





D. Die grossen Liedformen.

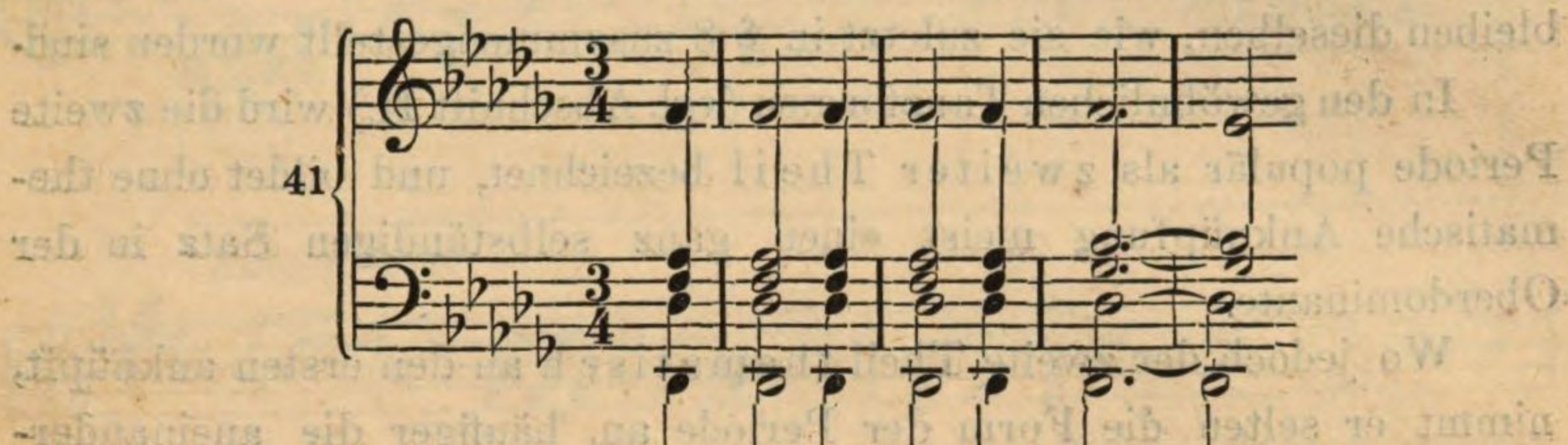
§ 9.

Die grosse zweitheilige Liedform.

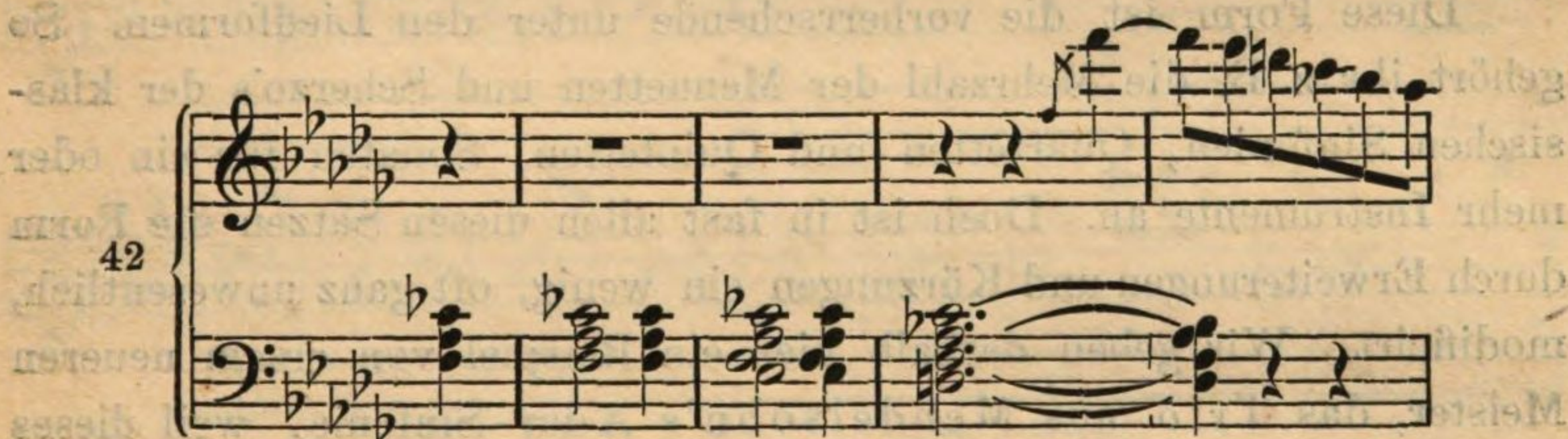
Aus zwei achttaktigen Sätzen bildet sich die 16-taktige Periode, aus zwei 16-taktigen Perioden das 32-taktige Lied.

Durch Wiederholung der Theile, sei es dass diese nur durch Zeichen angegeben wird, sei es dass sie variirt und deshalb ausgeschrie-

ben ist, erhöht sich die Zahl der Takte auf 64. Ein solches durch variirte Wiederholungen 64 taktiges Lied bildet z. B. das Trio in Des dur der F dur sonate op. 10 von Beethoven.



Die Variation beschränkt sich hier jedoch auf den ersten Theil, während der zweite



wörtlich wiederholt wird. Die letzten sechs Takte des Satzes gehören nicht zur Form, sondern bilden eine für sich bestehende Ueberleitung in den folgenden Theil nach f-moll.



Siebente Aufgabe.

Bilde Sätze in zweitheiliger grosser Liedform.

Als Muster diene der angezogene Satz aus der F dur-Sonate, dessen vollständige Mittheilung hier allzuviel Raum in Anspruch nehmen würde.

§ 10.

Die grosse dreitheilige Liedform.

Wie sich aus zwei grossen Perioden die zweitheilige grosse

Liedform ergab, so ergibt sich aus der Zusammenstellung von drei solchen Perioden die grosse dreitheilige Liedform.

Die harmonischen Beziehungen der Theilschlüsse untereinander bleiben dieselben, wie sie zuletzt in § 8 zusammengestellt worden sind.

In den gewöhnlichen Tanzformen (vgl. Abschnitt II.) wird die zweite Periode populär als zweiter Theil bezeichnet, und bildet ohne thematische Anknüpfung meist einen ganz selbständigen Satz in der Oberdominante.

Wo jedoch der zweite Theil thematisch an den ersten anknüpft, nimmt er selten die Form der Periode an, häufiger die aneinandergereihter Sätze. Es ergibt sich dies naturgemäss aus dem Bedürfniss verschiedener Construction der Theile bei thematischer Verwandtschaft.

Diese Form ist die vorherrschende unter den Liedformen. So gehört ihr z. B. die Mehrzahl der Menuetten und Scherzo's der klassischen Sinfonien, Quartetten und Quintetten, Sonaten für ein oder mehr Instrumente an. Doch ist in fast allen diesen Sätzen die Form durch Erweiterungen und Kürzungen ein wenig, oft ganz unwesentlich, modificirt. Wir geben deshalb hier ein Beispiel von einem neueren Meister, das Trio aus Mendelssohn's Adur-Sinfonie, weil dieses die Eintheilung in dreimal sechzehn Takte genau einhält, überdies auch durch seinen Inhalt den klassischen Meisterwerken ebenbürtig zur Seite steht.

Mendelssohn. Erster Theil.

44

p

pp

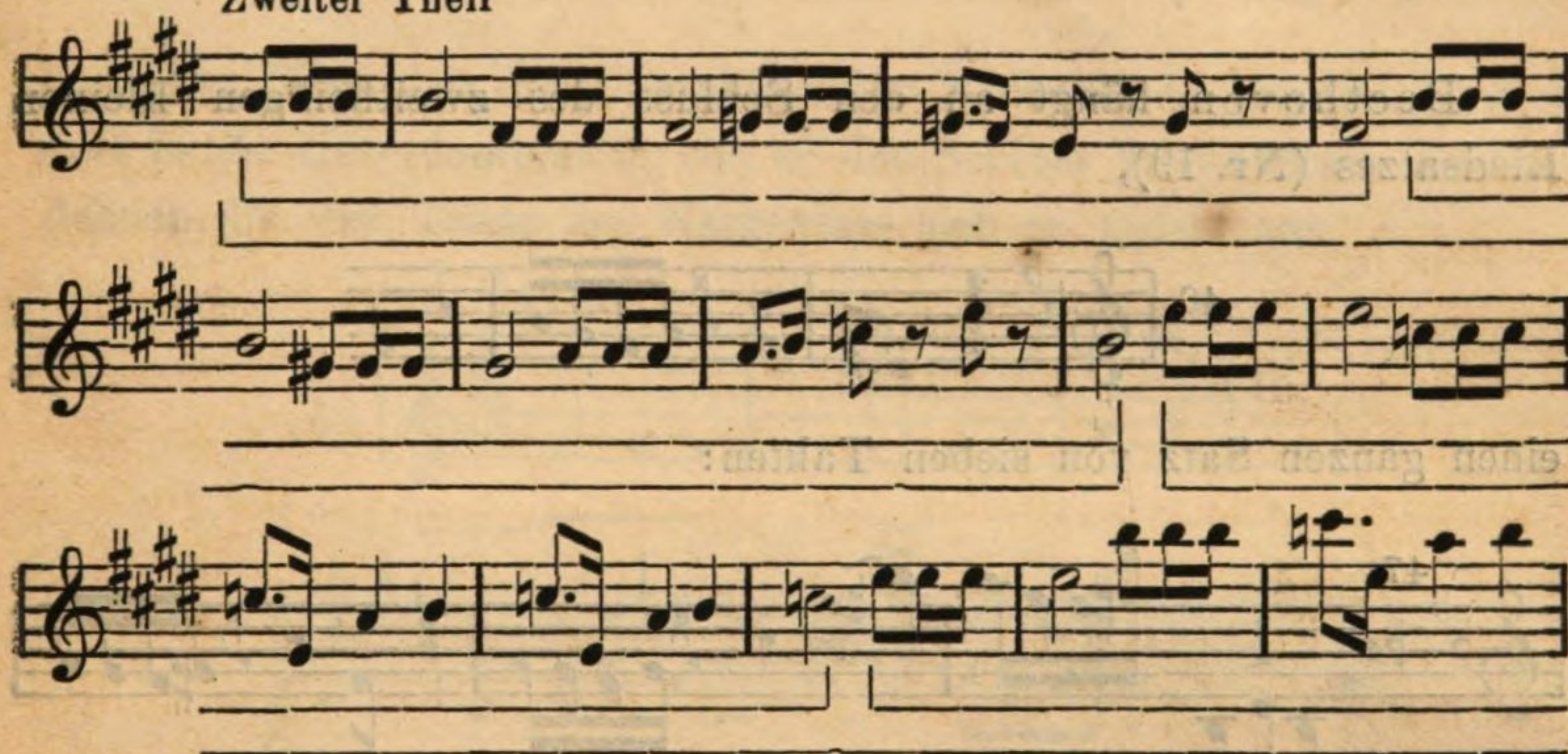
Vordersatz.

Nach-

von hier an melodischer Auszug, der aus dem Original zu ergänzen ist.



Zweiter Theil



Dritter Theil.



wie der erste Theil, 16 Takte.

Die Bevorzugung von Arbeiten für Streichquartett ist von hier ab rathsam, weil der Klaviersatz leicht zu nachlässiger Stimmführung verleitet.

Achte Aufgabe.

Bilde grosse dreitheilige Liedsätze.

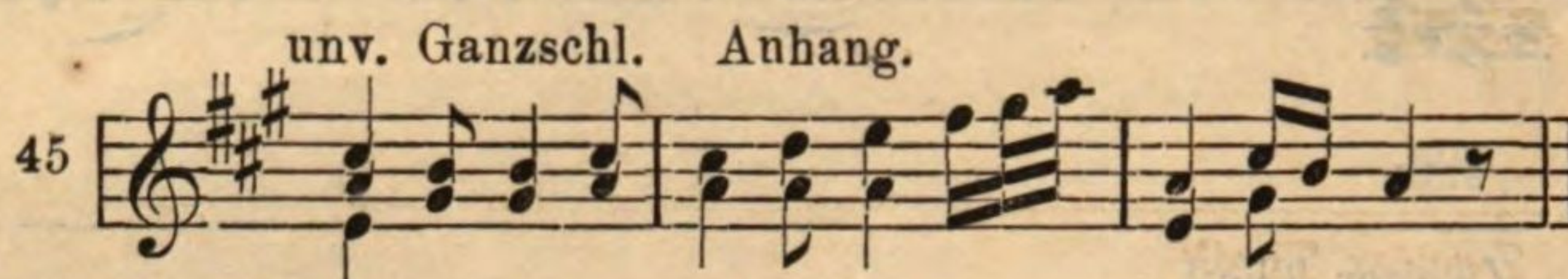
E. Freiheiten der Construction.

§ 11.

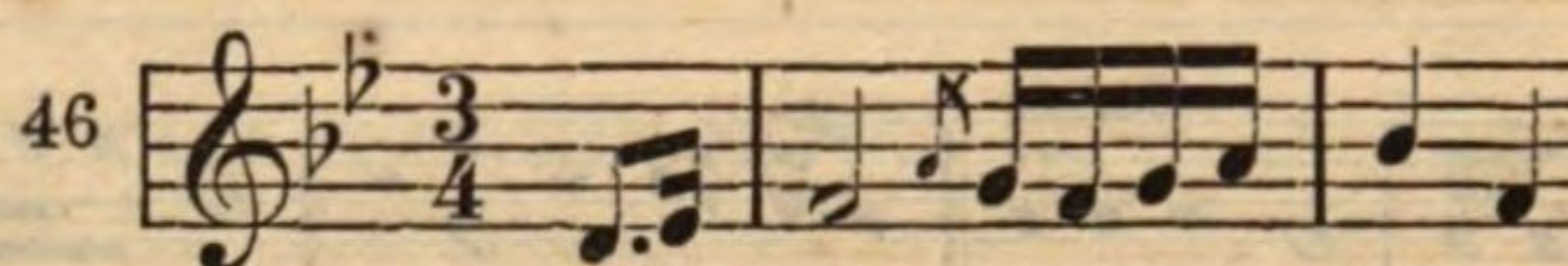
Erweiterung.

Ohne im Ganzen die Form zu verändern, findet sich häufig Erweiterung eines Theiles durch einen Zusatz, der sich aus dem Zusammenhang ergibt. Eins der einfachsten Beispiele bietet das Nr. 13 gegebene Thema aus Mozart's A dur-Sonate. Anstatt die zweite Periode genau

so zu schliessen, wie die erste, gibt der Componist ihr einen unvollkommenen Ganzschluss, und hängt dann den vollkommenen mit einer Phrase von zwei Takten an.



Beethoven hängt an den Schluss des zweitheiligen kleinen Liedsatzes (Nr. 19),



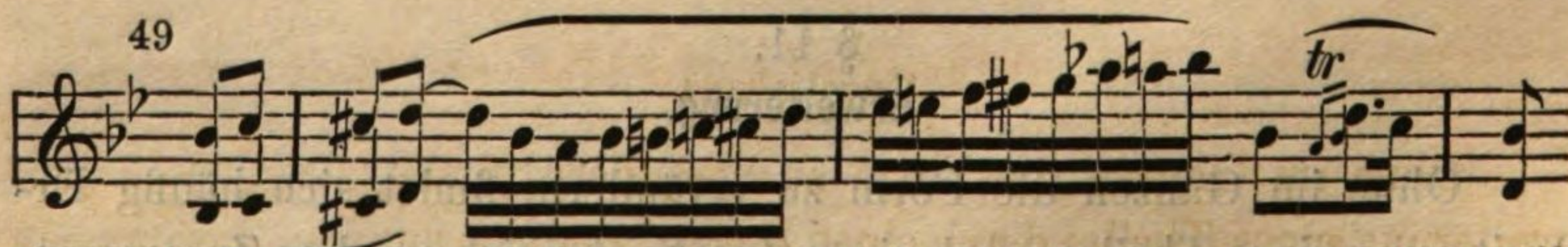
einen ganzen Satz von sieben Takten:



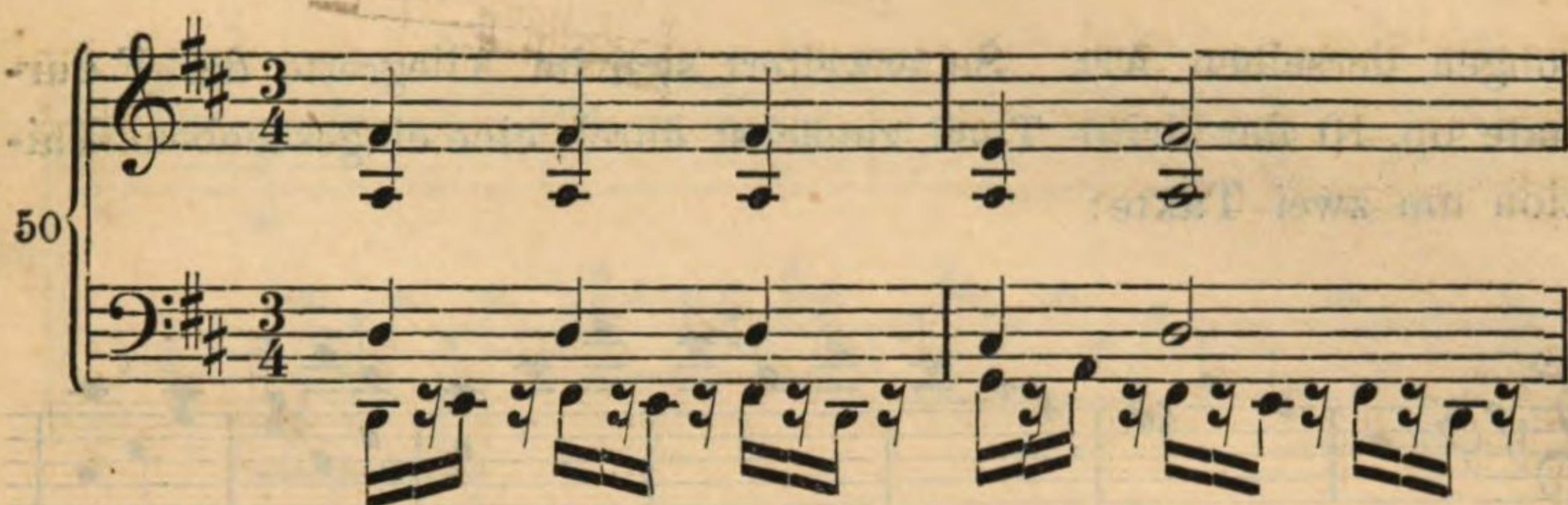
In dem Rondo derselben Sonate, Vgl. Nr. 29,



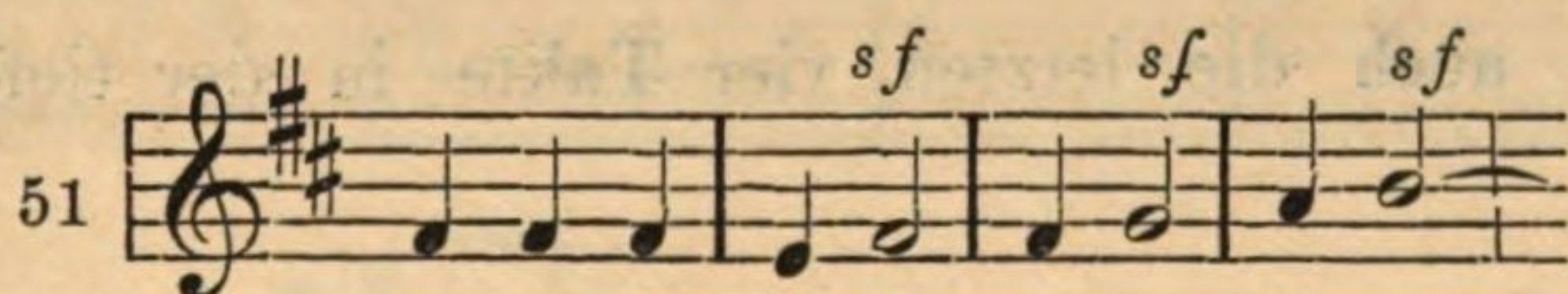
verlängert er auf ganz dieselbe Weise, wie Mozart in dem oben angeführten Beispiel, den Schluss der zweiten Periode um zwei Takte:



Eine ähnliche Erweiterung zeigt das Thema des Largo appassionato der A dur-Sonate op. 2:



Hier führt aber der Componist den Nachsatz der zweiten Periode erst in die Unterdominante, ehe er den Schluss folgen lässt. Dadurch dehnen die vier Takte des Nachsatzes sich zu sieben aus.



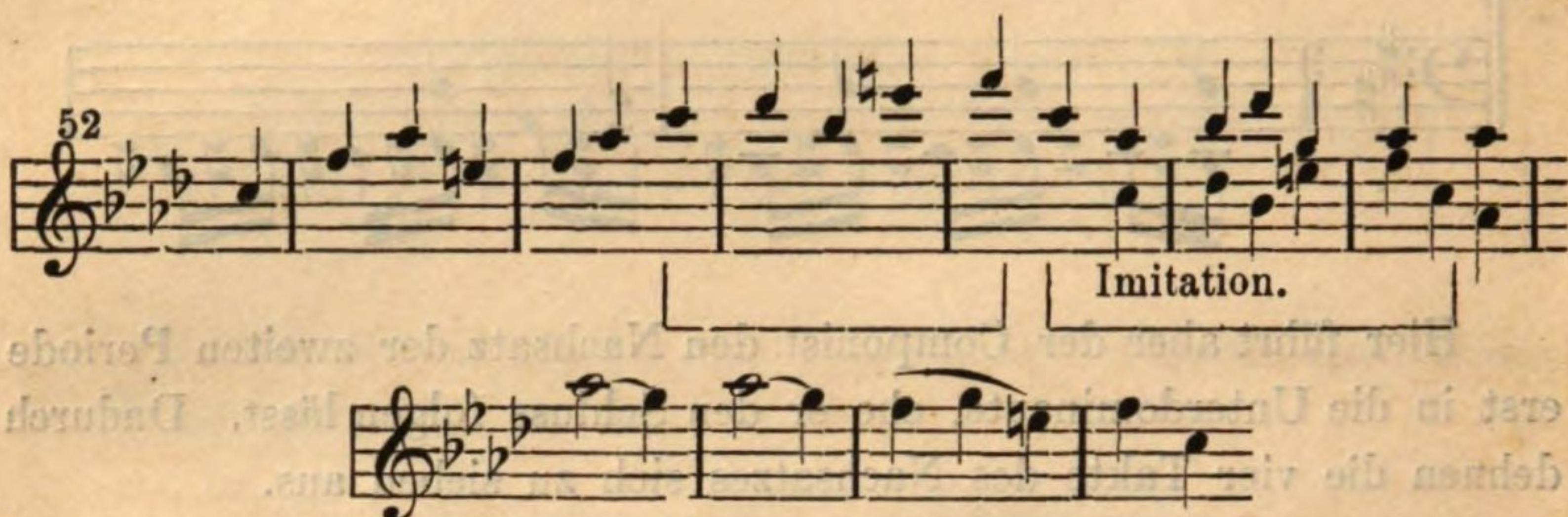
Die bisherigen Dehnungen beschränken sich auf den Zusatz weniger Takte. In der As dur-Senate op. 26 finden wir aber im Trio eine zweitheilige Liedform, deren zweite Periode sich zu der doppelten Länge dehnt, — statt 8 Takte 16 Takte zählt, — also der grossen Periodenform angehört. Sätze, wie dieser, halten also die Mitte zwischen grosser und kleiner Liedform, sind aus Bestandtheilen beider zusammengesetzt.

Neunte Aufgabe.

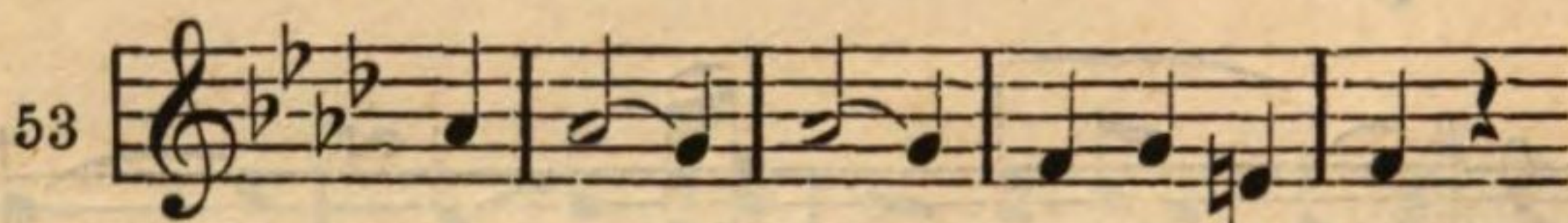
1) Einige der zur vierten Aufgabe componirten kleinen zweitheiligen Liedsätze sind hiernach durch Erweiterung umzugestalten.

Bei der kleinen dreitheiligen Liedform finden sich Erwei-

terungen derselben Art. So erweitert sich im Allegretto der F dur-sonate op. 10 der dritte Theil zunächst durch eine eingeschobene Imitation um zwei Takte:



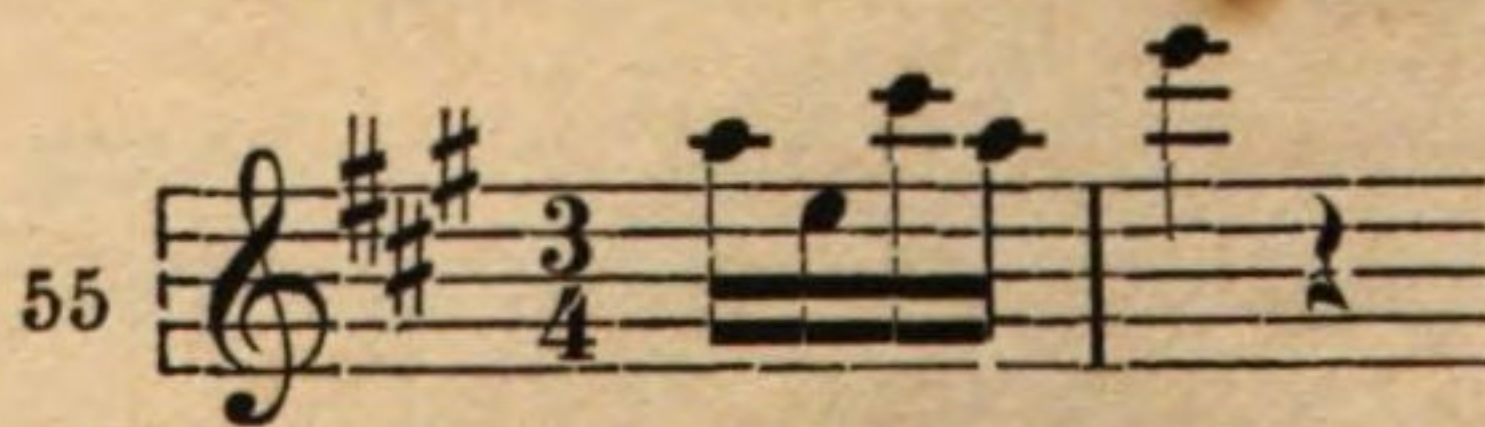
dann werden auch die letzten vier Takte in der tieferen Octave wiederholt:



und endlich ein Schluss - Satz (oder Periode?) von 8 Takten angehängt:

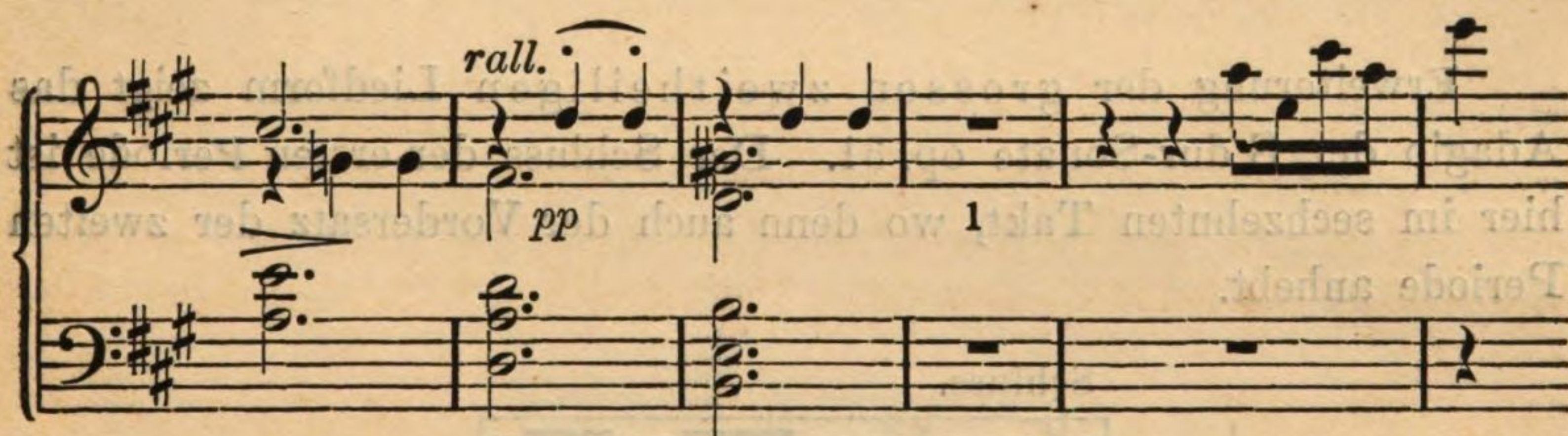
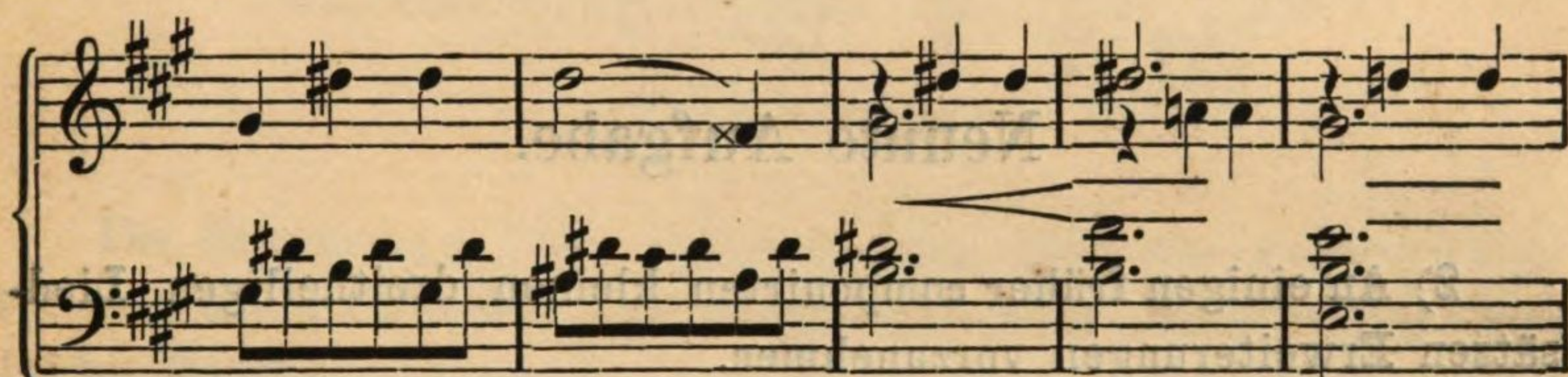


Somit dehnt sich der dritte Theil dieser kleinen dreitheiligen Liedform durch Einschub, Wiederholung und Anhang beinahe zur dreifachen Länge aus, statt 8 Takte 22 Takte bildend. Aehnlich geschieht es mit dem Mittelsatz des Scherzo der A dur-Sonate op. 2.



Dieses Motiv beherrscht den ersten Theil, der wiederholt wird.

Der zweite Theil modulirt darauf mit demselben Motiv von A dur in 8 Takten bis gis moll, worauf er noch eine Cadenz in zwei Takten in dieser Tonart anreicht. Dann aber bildet sich in Gis moll ein ganz neuer Satz, der mit dem achten Takte diese Tonart verlässt, um in fünf Takten nach A dur zurück zu moduliren:



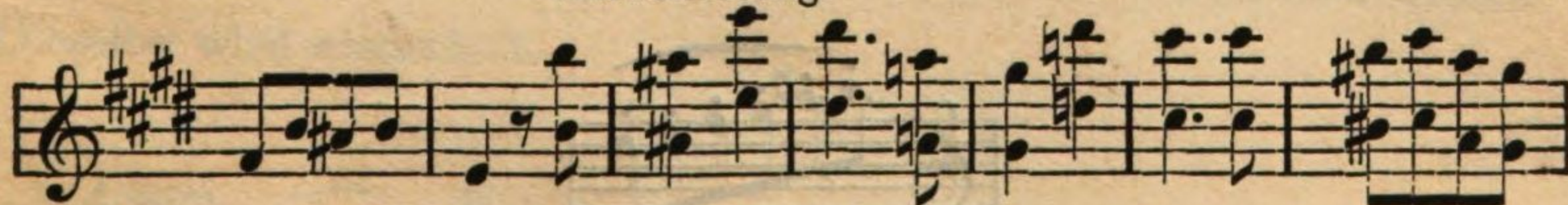
Hierauf folgt regelrecht als dritter Theil der erste, aber mit einem Anhang von vier Takten.

Im Rondo der E moll-Sonate op. 90 ist die kleine dreitheilige Liedform regelmässig durchgeführt, aber — der Mittelsatz wiederholt sich;

57 Mittelsatz.



Wiederholung.



während Vorder- und Nachsatz (vgl. Nr. 17) ohne Wiederholung bleiben.

Beiläufig sei bemerkt, dass wir hier eine kleine dreitheilige Liedform haben, deren jeder Theil einen vollkommenen tonischen Ganzschluss macht, der zweite Theil, in Folge der Wiederholung, sogar zweimal.

Neunte Aufgabe.

2) An einigen früher componirten kleinen dreitheiligen Liedsätzen Erweiterungen vorzunehmen.

Erweiterung der grossen zweitheiligen Liedform zeigt das Adagio der G dur-Sonate op. 31. Der Schluss der ersten Periode ist hier im sechzehnten Takt, wo denn auch der Vordersatz der zweiten Periode anhebt.



Dieser Vordersatz der zweiten Periode hat statt 8 Takte zehn, und macht im zehnten noch eine weitläufige Cadenz,



die in den regelmässig achttaktigen Nachsatz zurückführt.

Aehnlich ist in dem Thema der Variationen, mit welchen die As dur-Sonate op. 26 beginnt der Mittelsatz, Vordersatz der zweiten Periode, um zwei Takte gedehnt:



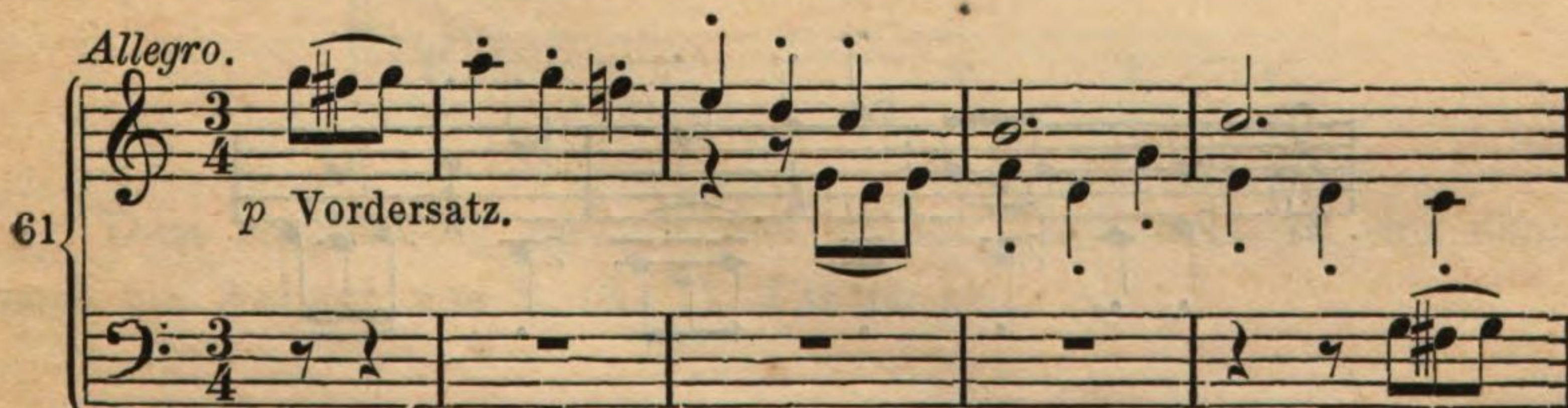
Die Erweiterung kann natürlich jeden Theil der grossen zweitheiligen Liedform treffen, doch werden dem jungen Componisten diese beiden Beispiele genügen.

Neunte Aufgabe.

3) Erweitere einige der früher componirten grossen zweitheiligen Liedformen.

Obwohl die grosse dreitheilige Liedform schon an sich den grössten Raum in Anspruch nimmt, sind doch Erweiterungen derselben zu noch grösserem Umfang sehr häufig.

Statt vieler Beispiele im Auszug stehe hier eines in seiner Vollständigkeit, das Scherzo der dritten Sonate von Beethoven. Es beginnt mit einer 16-taktigen Periode, die auf einer Imitation beruht. Dieselbe wird wiederholt.



Nachsatz.
p

f

Der hier anschliessende zweite Theil beginnt mit derselben Imitation und befindet sich nach sechzehn Takten wieder auf der Dominante der Tonart, ist also bereit in den dritten Theil (wiederholten ersten) zu führen.

62

c moll. b moll.

As dur. c moll.

Diesen Uebergang hält aber hier eine variirende Wiederholung der Halbschlussformel auf, welche 7 Takte in Anspruch nimmt, — der achte Takt ist zugleich der erste des dritten Theiles.

63 sf sf sf dim. pp

Dem regelmässig verlaufenden dritten Theil schliesst sich dann noch ein Anhang von 9, (8+1), Takten an.

64

Neunte Aufgabe.

4) Erweitere einige früher componirte grosse dreitheilige Liedsätze.

§ 12.

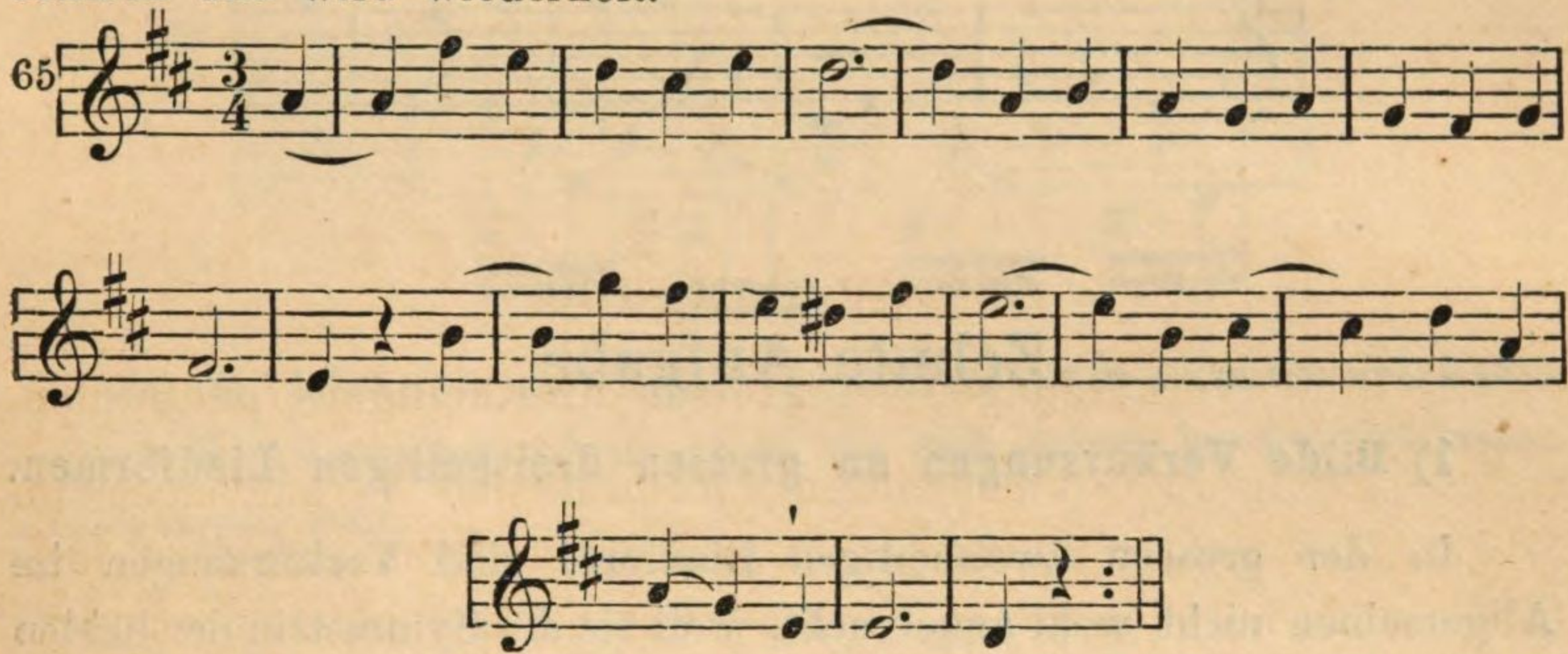
Verkürzung.

Verkürzung trifft natürlich vorzugsweise die ausgedehnten grossen Liedformen; besonders die dreitheilige.

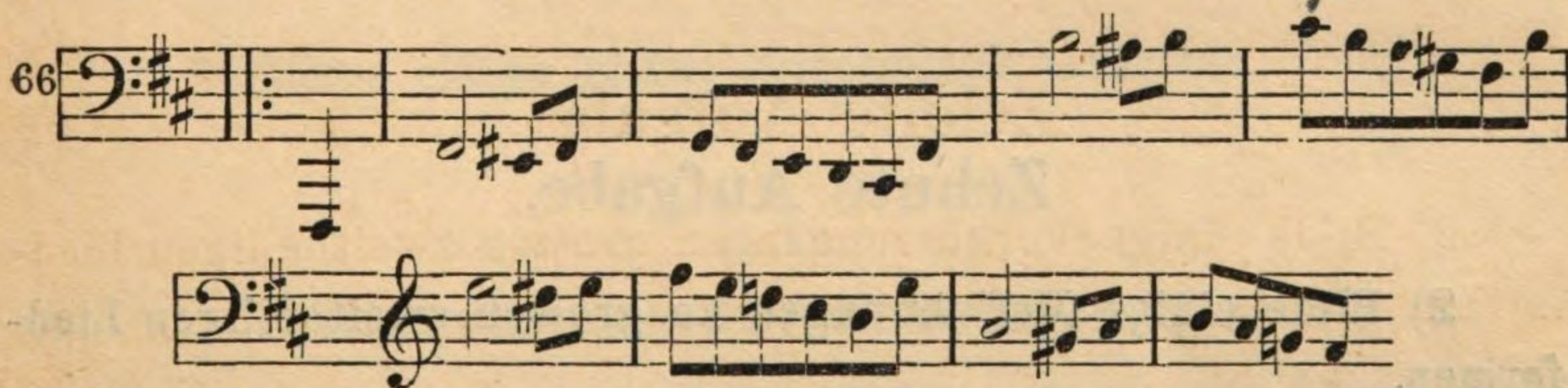
Den ersten Theil treffend finden wir sie z. B. in Beethoven's erster Sonate im Menuett, dessen erste Periode sich statt aus 4×4 , aus $3 \times 4 + 2 = 14$ Takten bildet. (Der zweite Theil wird hier ebenfalls auf 14, der dritte auf 12 Takte verkürzt.)

Der zweite Theil wird sehr häufig, nach Art der kleinen Liedform, aus 8 Takten gebildet, z. B. im Menuett der D dur-Sonate op. 11.

Hier bildet sich der erste Theil regelmässig aus 16 Takten, schliesst tonisch und wird wiederholt.



Der zweite Theil aber ist nur achttaktig, und besteht aus einer Sequenz durch den Quartenzirkel, h moll bis D dur, in 4 $\frac{1}{2}$ Takten:



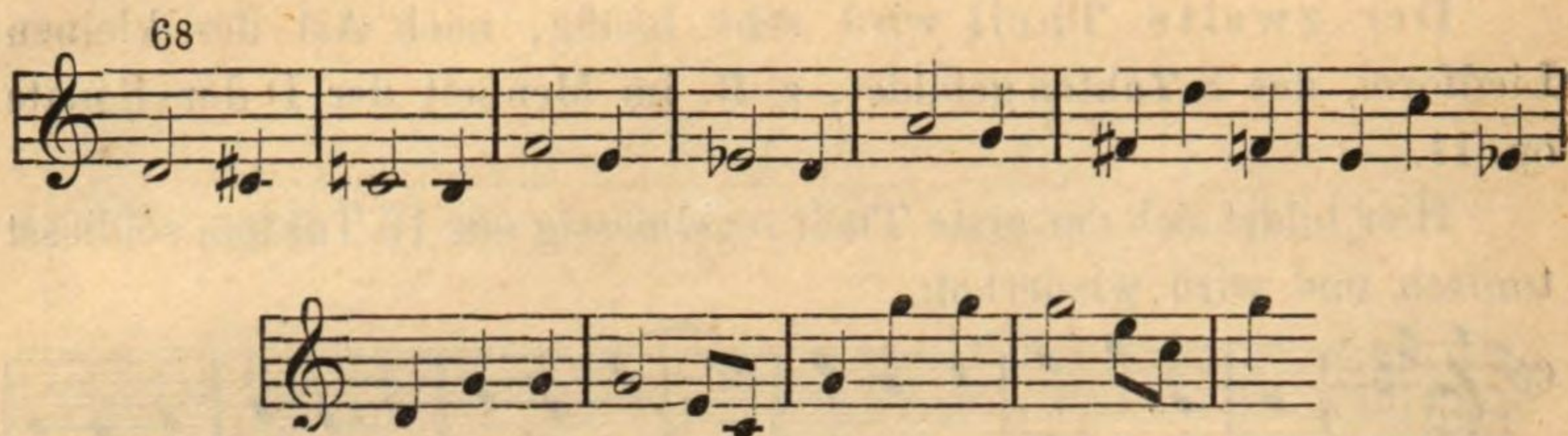
In solchen, sehr zahlreichen, Fällen erscheinen grosse und kleine Form verbunden, gleichsam gemischt. (In dem angezogenen Beispiel wird der nun folgende dritte Theil erheblich erweitert, von 16 bis auf 29 Takte.)

In Mozart's Esdursinfonie wird der zweite Theil des Menuett ebenfalls auf 8 Takte gekürzt:



Ebendasselbst wird der dritte Theil um 4 Takte verlängert.

Im Menuett der grossen C-dursinfonie desselben Meisters wird der zweite Theil auf zwölf Takte gekürzt.



Zehnte Aufgabe.

1) Bilde Verkürzungen an grossen dreitheiligen Liedformen.

In der grossen zweitheiligen Liedform sind Verkürzungen im Allgemeinen nicht wohl angebracht, weil sie die Symmetrie der beiden Theile allzu auffällig stören würden, was bei der dreitheiligen nicht in gleichem Masse der Fall ist.

Zehnte Aufgabe.

2) Bilde einige Verkürzungen an grossen zweitheiligen Liedformen.

In der kleinen dreitheiligen Liedform findet sich gelegentlich Verkürzung des Mittelsatzes, wie hier:

69 Mozart.

Mittelsatz 4 Takte.

Schluss.
wiederholt sich + bis +, 7 Takte.

Verkürzung des letzten Theiles um 2 Takte im Andante der D-dursonate op. 28.



An der kleinen zweitheiligen Liedform möchten sich kaum einmal Verkürzungen zeigen, weil sie sich schon in den kleinsten Dimensionen hält.

Zehnte Aufgabe.

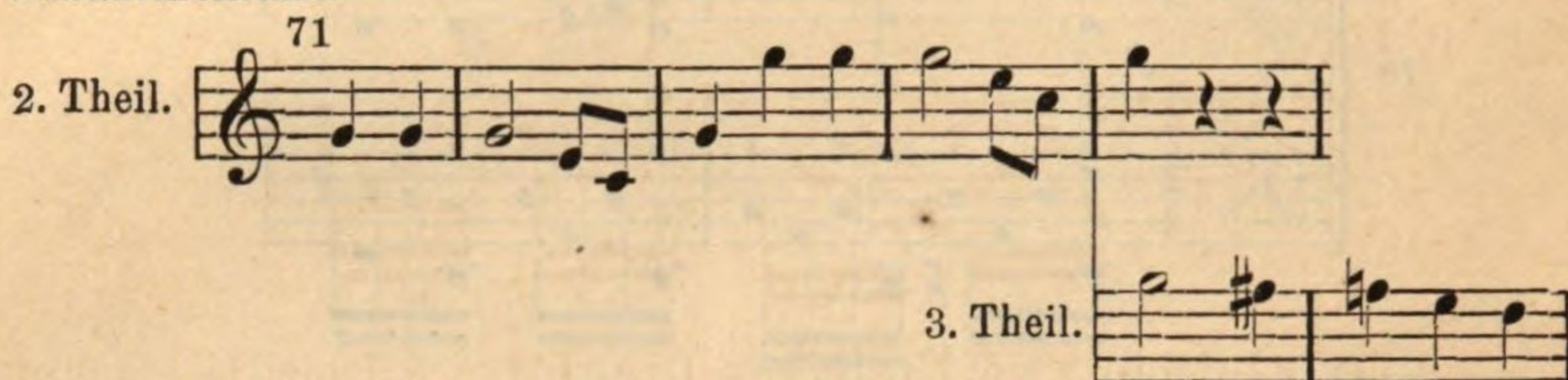
3) Verkürze einige kleine dreitheilige Liedsätze.

§ 13.

Zusammenfallen des Schluss- und Anfangstaktes.

Besonders in grösseren Constructionen ist es sehr häufig, dass der letzte Takt eines Abschnittes mit dem ersten des nächsten Abschnittes zusammenfällt, dass der folgende Satz mit demselben Takt beginnt, mit welchem der vorhergehende schliesst, ein einziger Takt also Schluss und Anfang in sich vereinigt. Solche Takte werden sowohl dem Abschnitt zugerechnet, den sie beschliessen, als auch demjenigen, den sie beginnen; sie zählen also doppelt. Kommt es darauf an, diese Eigenschaft in der rhythmischen Zifferschrift hervorzuheben, so geschieht es durch einen Bogen hinter der Ziffer für den Schlusstakt, vor der Ziffer für den Anfangstakt. So bedeutet z. B. 4 $\frown$ einen Viertakt, dessen letzter Takt zugleich als Anfang eines neuen Abschnittes dient; dagegen bedeutet $\frown$ 4 einen Viertakt, dessen erster Takt zugleich Schluss eines vorhergehenden Abschnittes ist. In der bisherigen Praxis des jungen Componisten finden sich solche Takte fast nur bei der Ueberleitung aus dem Mittelsatz in den letzten Theil, sei es dass dieser die dritte Periode, oder den Nach-

satz der zweiten bilde. So setzt z. B. in dem in Nr. 68 angeführten Mozart'schen Mittelsatz auf dem letzten Takte der dritte Theil ein, dessen erster Takt also mit dem letzten des zweiten Theiles zusammenfällt.



Aehnlich gehört der Takt



in Nr. 61, im späteren Verlauf der Composition, sowohl zum dritten Theil als Anfang, wie zum zweiten Theil als Schluss von Nr. 63, und ergänzt den zweiten Theil zu einem Achttakt.

Beim Zählen der Takte muss man aber stets wohl bemerken, mit welchem Takttheil der Abschnitt beginnt, denn in der Formenlehre zählen die Takte nicht von Taktstrich zu Taktstrich, sondern von gleichem Takttheil zu gleichem Takttheil. Hier



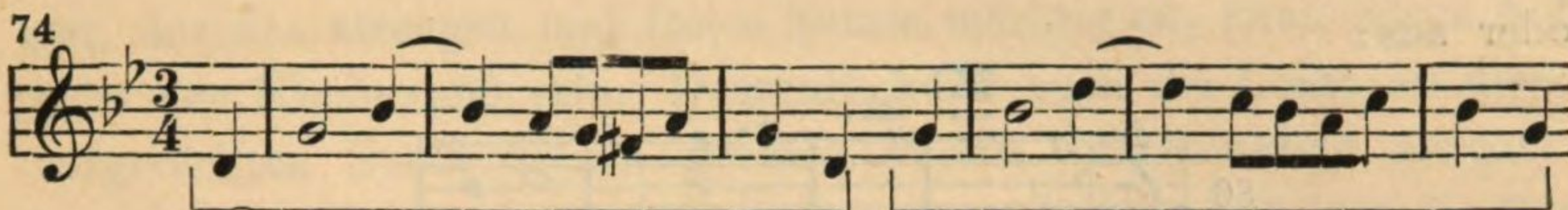
z. B. vom zweiten zum zweiten Viertel. (Vgl. § 1.)

Bilde an früheren Arbeiten einige derartige Verbindungen, in welchen Schlusstakt und Anfangstakt zusammenfallen.

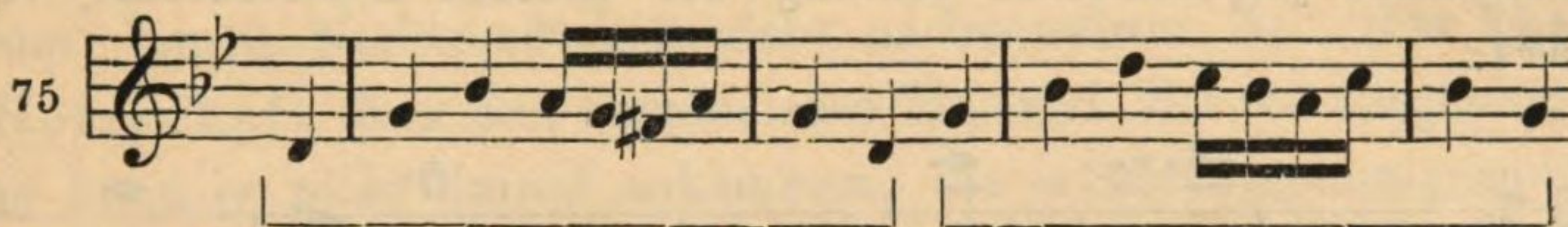
§ 14.

Unregelmässige Taktverbindungen.

1) Der Dreitakt wird angesehen als erweiterter Zweitakt oder als zusammengezogener Viertakt. Das Menuett von Mozart's G-mollsinfonie beginnt mit zwei Dreitakten.



Diese stellt man sich nun vor als Dehnungen etwa von:

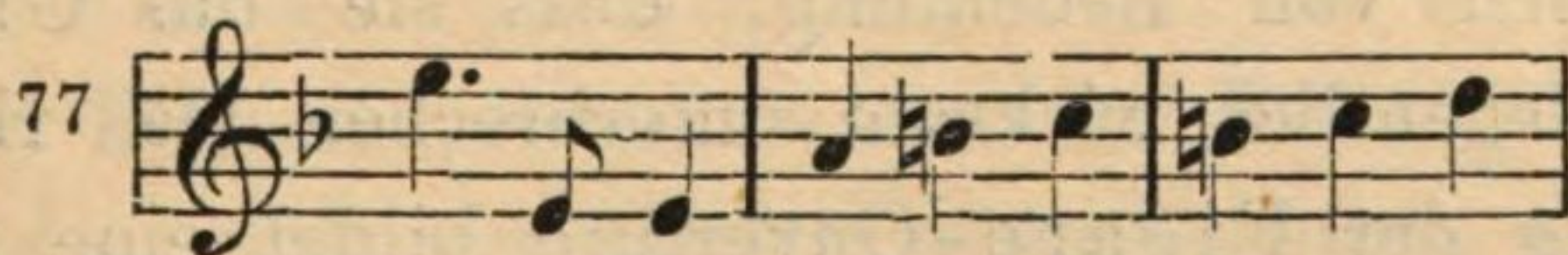


oder Zusammenziehungen aus etwa:



Der eigenthümliche aesthetische Eindruck solcher unregelmässigen Bildungen beruht auf diesem (unbewusst vorgehenden) Vergleich mit den regelmässigen.

Beethoven und seine Nachfolger bezeichnen solche Dreitakte häufig ausdrücklich mit: „Ritmo a tre battuti“ (dreitaktiger Rhythmus). Das berühmteste Beispiel dieser Art findet sich in der neunten Sinfonie, wo der Dreitakt



weit ausgedehnter thematischer Arbeit dient.

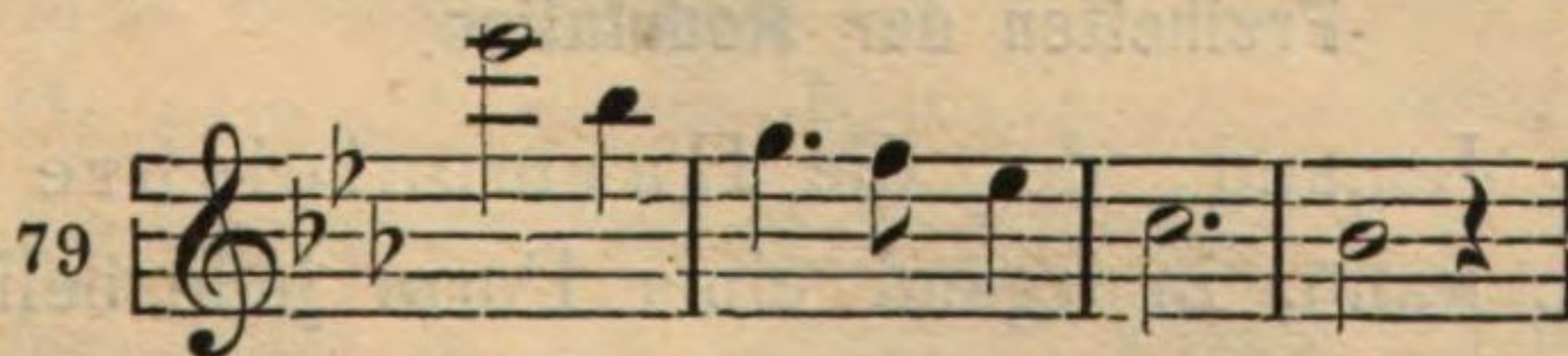
Bilde aus früheren Zweitakten und Viertakten Dreitakte.

2) Der Fünftakt wird meist angesehen als entstanden aus einem Viertakt durch Erweiterung. So der folgende:

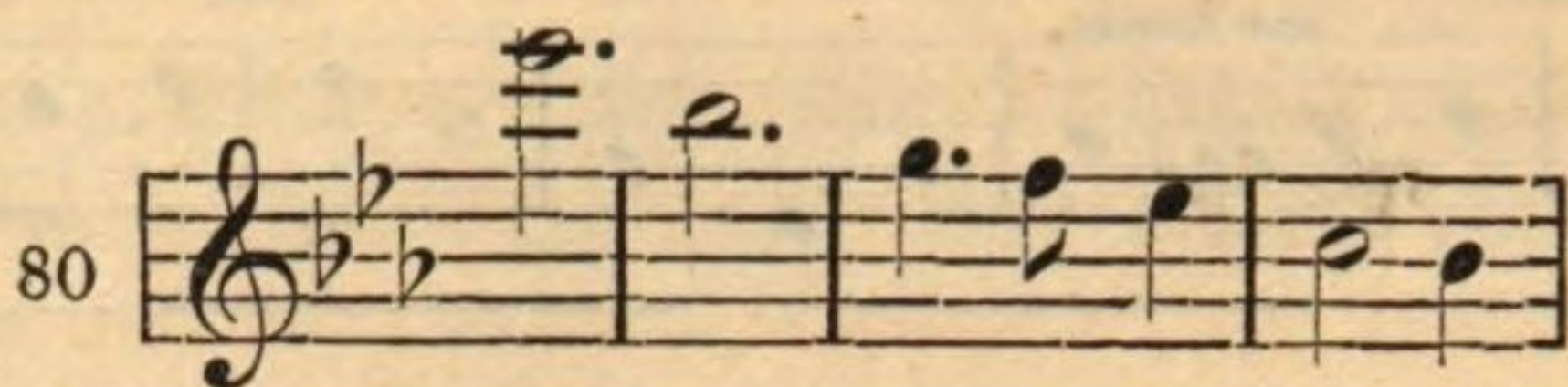
Andante maestoso.



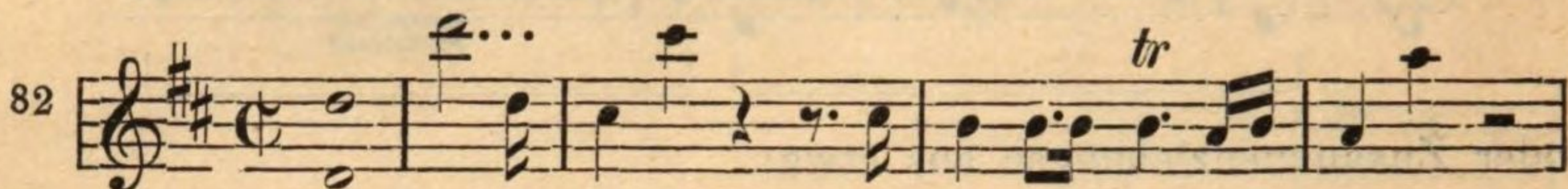
etwa aus



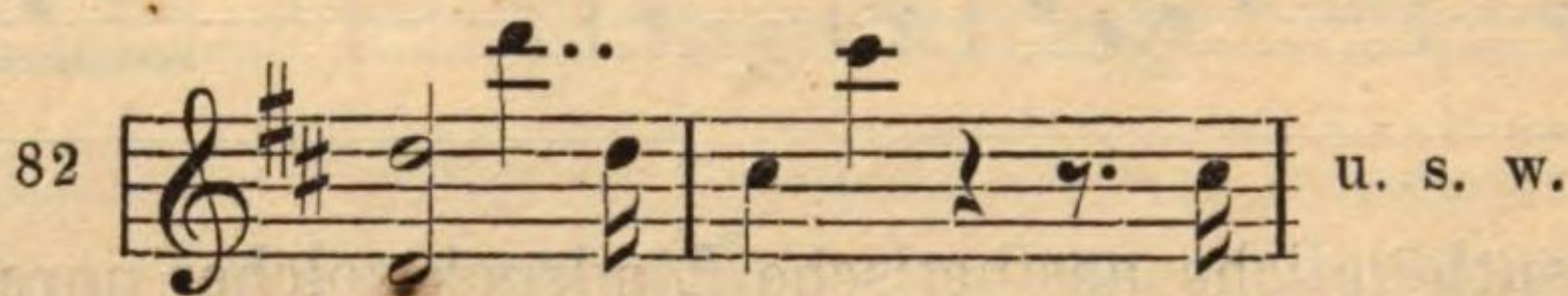
oder aus:



Folgender jugendfrische Anfang der kleinen Ddursinfonie von Mozart:



etwa aus:



Erweitere einige Viertakte zu Fünftakten.

Andere unregelmässige Taktverbindungen von 7, 9, 11, 13 Takten, erklären sich ebenfalls als Erweiterungen oder Zusammenziehungen der nächstliegenden regelrechten Bildungen.

Die ungewöhnlichen Taktverbindungen sind für grössere Constructionen dadurch von Bedeutung, dass sie das Gleichmafs der Zweitheiligkeit gelegentlich wirksam unterbrechen. Den rhythmisch so lebendigen Anfang der Figaro-Ouverture bildet eine siebentaktige Periode von drei ($1 + 2$) und vier ($3 \times 1 + 1$) Takten. Aber auch das Thema der so milde und sanft dahinfließenden B dur-arie (Thränen vom Freund getrocknet) des Ottavio im Don-Juan bildet zuerst eine siebentaktige Periode. Ueberhaupt wird man finden, dass grade die grössten Meister der Form freie und kühne Constructionen lieben, und sich keineswegs gern in die Schranken der gradzahligen Taktverbindungen einzwängen.

§ 15.

Freiheiten der Modulation.

Dass es für Jemand, der die Harmonielehre studirt hat, nicht schwer sein kann, in irgend einer Form jede beliebige Modulation auszuführen, ist selbstverständlich. Für einen Contrapunktisten

gar, der des strengen und freien Satzes mächtig ist, kann solche Aufgabe nur Kinderspiel sein. Desshalb kann auch die Lehre an dieser vorgerückten Stelle keinen grossen Werth auf derartige Aufgaben legen. In der Praxis des Componisten aber entscheidet die Forderung der Neuheit oft für fremdartigere Modulation, auch wenn eine innere Nothwendigkeit nicht nachzuweisen ist. Da absolute Herrschaft über das harmonische Material hier vorausgesetzt wird, so kann es nicht darauf ankommen, die erfahrungsmässigen oder logischen Grenzen dieses Verfahrens aufzustellen, da ja ohnehin die folgenden Aufgaben in dieser Hinsicht fest bestimmt sind. Doch möge ein Beispiel zeigen, wie das scheinbar Fremdartige sich aus innerer Nothwendigkeit ergibt, dann aber eben in sich begründet, stilvoll zusammenhängend und naturgemäss erscheint.

In dem berühmtesten aller Trauermärsche, dem aus Beethovens Asdursonate op. 26, findet sich die vielfach angestaunte Modulation von As-moll in den Theilschluss D-dur.

Der Marsch selbst gehört der dreitheiligen Liedform an. Er bildet zuerst eine achttaktige Periode, welche in der parallelen Durtonart—Cesdur—schliesst, und deren Vordersatz einen Halbschluss auf der Dominante bildet: also ganz regelmässig. Anstatt nun diese Periode zu wiederholen, sei es wörtlich, sei es in irgend einer Variation, — transponirt Beethoven dieselbe in die Molltonart der (eben eingeführten) Paralleltonart, also nach Cesmoll. Aus dieser Transposition ergibt sich nun die Modulation, denn die Paralleltonart von Ces-moll ist Doppellesdur (vgl. Elementarlehre § 47, Harmonielehre § 51), Doppellesdur aber gleich D dur. Beethoven bedient sich der enharmonischen Umschreibung selbstverständlich, im Interesse der bequemen Lesart, schon beim Eintritt von Cesmoll, welches er hmoll schreibt.

Diese Transposition könnten wir nun als Wiederholung schlechthin ansehen, gleich einer nur durch Wiederholungszeichen angegebenen, wenn nicht Beethoven vom 6. Takte an die Modulation zwar in ihrem Wesen beibehalten, aber doch anders ausgeführt hätte. Das erstemal wendet er sich nämlich über die Oberdominanttonart von asmoll: esmoll, in die Parallele: Cesdur, das zweitemal aber über die Unterdominante von h-moll: e-moll (eigentlich von ces-moll: fes-moll) in die Parallele: D-dur. Diese Verschiedenheit

in der Ausführung der im Wesentlichen gleichen Modulation steht der Auffassung als blosse (transponirte) Wiederholung entgegen.

83 Erste Periode.

Zweite Periode.

Wir haben hier also eine Doppelperiode von 16 (2×8) Takten als ersten Theil der Liedform.

Der zweite Theil (Mittelsatz) verkürzt sich zu einem Viertakt mit Ueberleitung in den dritten Theil. Die Modulation von D dur in die Oberdominante von As moll: Es dur, vollzieht sich sofort durch die Enharmonik des verminderten Septimenaccordes d—f—as—ces. (Harmonielehre § 57).

Der dritte Theil hat Periodenform und ist auf zehn Takte gedehnt. Wiederholung findet nicht statt.

Alles in Allem werden wir uns bei der Formbestimmung wohl für die kleine dreitheilige Liedform entscheiden müssen, bei der an Stelle der Wiederholung der ersten Periode die Verdoppelung eingetreten ist, während der zweite Theil auf die Hälfte der regelmässigen Ausdehnung reducirt, der dritte, bei sonst normaler Construction, um zwei Takte ausgedehnt ist.

Mit der aesthetischen Bedeutung dieses Marsches und seiner Modulation haben wir es hier nicht zu thun. Diese ist von der gesamten musikalischen Welt bewundernd anerkannt, so dass es kaum möglich ist eine andere Composition derselben Gattung neben dieser zu erwähnen.

Transponire diesen Marsch in verschiedene Tonarten, entweder sofort am Instrument, oder vorher schriftlich.

Nicht selten begegnet man, in modernen Liedsätzen in Dur, einem Schluss auf der Obermediante in Dur, z. B. in einem C dur Satz auf E dur, gleichsam einer Variante des gewöhnlichen Theilschlusses in e moll (§ 26). Auch schliesst zuweilen in einem Moll-satz der erste Theil in der Durtonart der Oberdominante, z. B. ein C moll-satz in G-dur. Da in der modernen Musik überhaupt das Uebergewicht in der charakteristischen Harmonik (Modulation) liegt, so ist das Streben nach Eigenthümlichkeit in dieser Richtung als vorzugsweise zeitgemäss zu betrachten. Es ergeben sich nun aus diesem Umstand gewisse Aufgaben, die eigentlich das Gebiet der Compositionslehre überschreiten, aber hier nicht übergangen werden sollen, und Stoff für freiwillige Nebenarbeiten bieten.

Bilde Zweitakte mit ungewöhnlichen Modulationen.

Solche eignen sich zu Motiven interessanter harmonischer Sequenzen, und mögen auch in gewählten und lebhaften Figurationen, auch contrapunktisch verarbeitet werden. (Vgl. Harmonielehre § 52 u. f. Freie Satz § 32)

Bilde viertaktige Sätze, welche eine vorgeschriebene ungewöhnliche Modulation machen.

Hierbei und bei den folgenden Uebungen vermeide man die Formen der alltäglichen Cadenzen.

Bilde grössere Sätze (§ 6) dieser Art. Bilde derartige Perioden mit ungewöhnlicher Schlusstonart. Dergleichen mit ungewöhnlichen Haupt- und Theilschlüssen. Setze dergl. zu Liedformen zusammen.

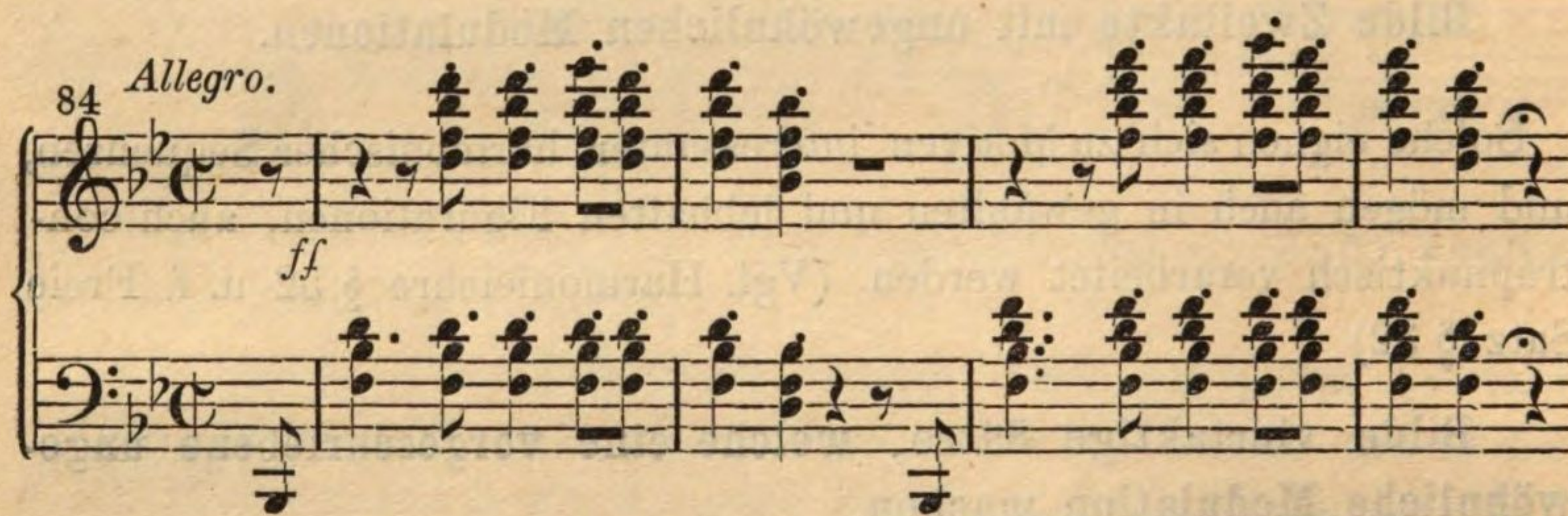
§ 16.

Das Motiv und dessen Verwendung.

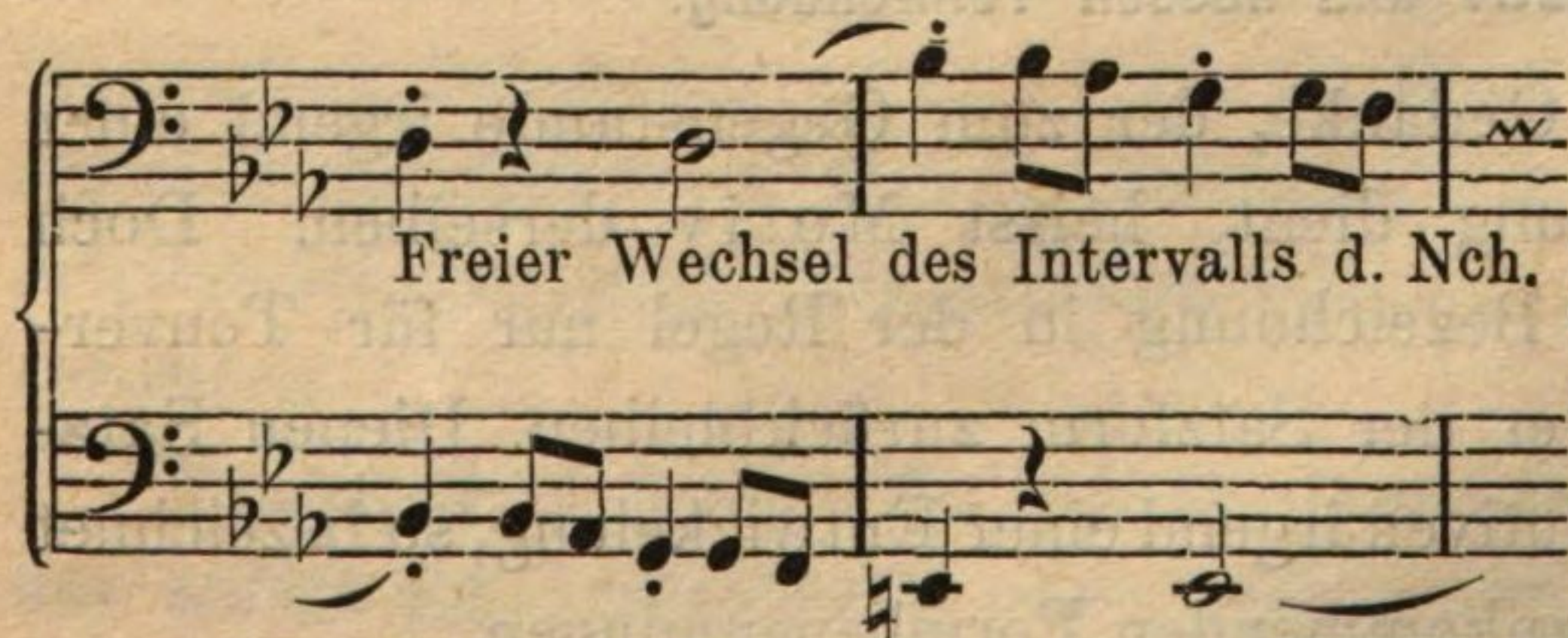
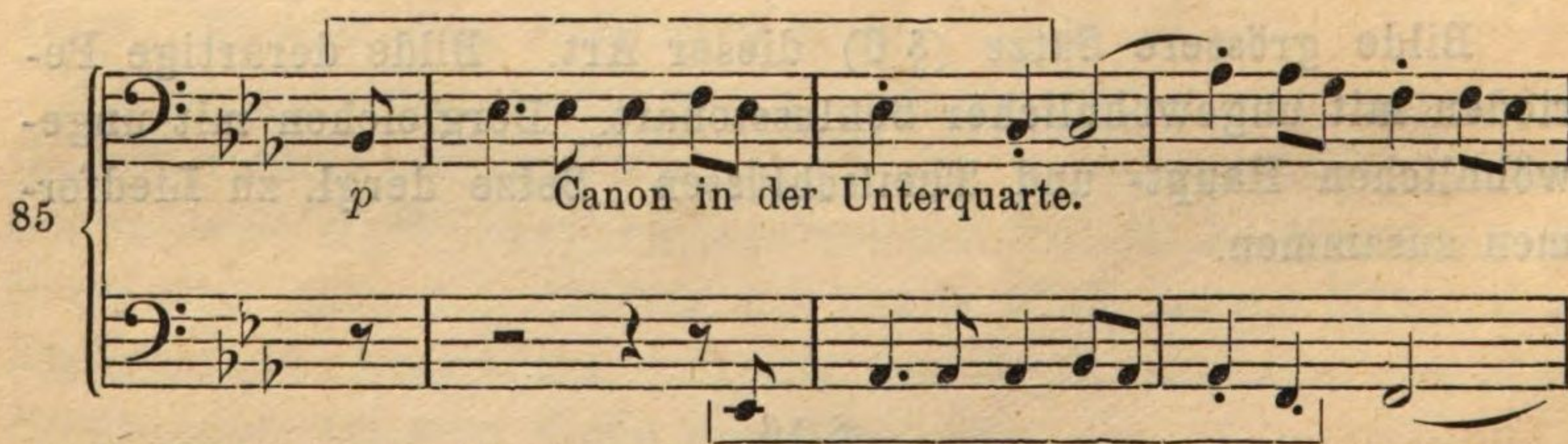
Jeder musikalische Gedanke, der zum Gegenstande irgend einer musikalischen Verarbeitung dient, heisst Motiv derselben. Doch bedient man sich dieser Bezeichnung in der Regel nur für Tonverbindungen, die noch hinter der Satzform zurückbleiben. Dienen Satzformen und höhere zu Motiven irgend einer Entwicklung, so bezeichnet man sie mit den ihnen zukommenden Formbenennungen.

Fast immer werden Motive zu den uns jetzt bekannten festen Formen verarbeitet. Ausnahmsweise finden sie eine schweifende, der festen Form entbehrende, Verwendung, welche man — nach Marx — als Gang bezeichnet. Solcher, auf ein Motiv gegründeter Gang ist eine Sequenz, wenn der Modus der Aufeinanderfolge der Wiederholungen des Motiv's ein bestimmter ist. Was darunter zu verstehen sei, sagt die Harmonielehre § 52, wo auch die hier behandelten Begriffe zum erstenmal auftreten. Auch ein Satz kann gangartig behandelt werden, wenn er nicht zu einer höheren Form ausgebildet wird.

In der B dur-Sonate op. 106 dient der erste Zweitakt sofort als Motiv seiner Wiederholung in Versetzung, d. i. Uebertragung auf eine andere Stufe derselben Tonart.

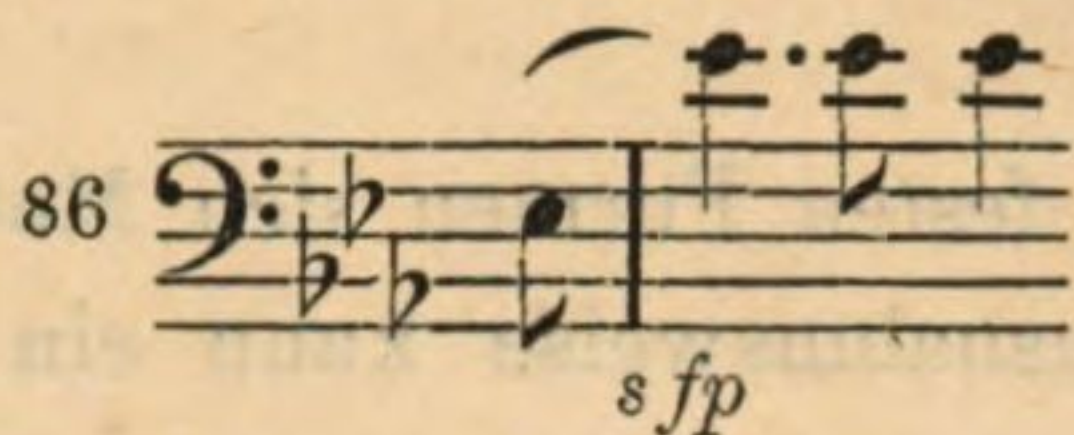


Dasselbe Motiv dient im Durchführungssatz zu weit ausgedehnter Verarbeitung:

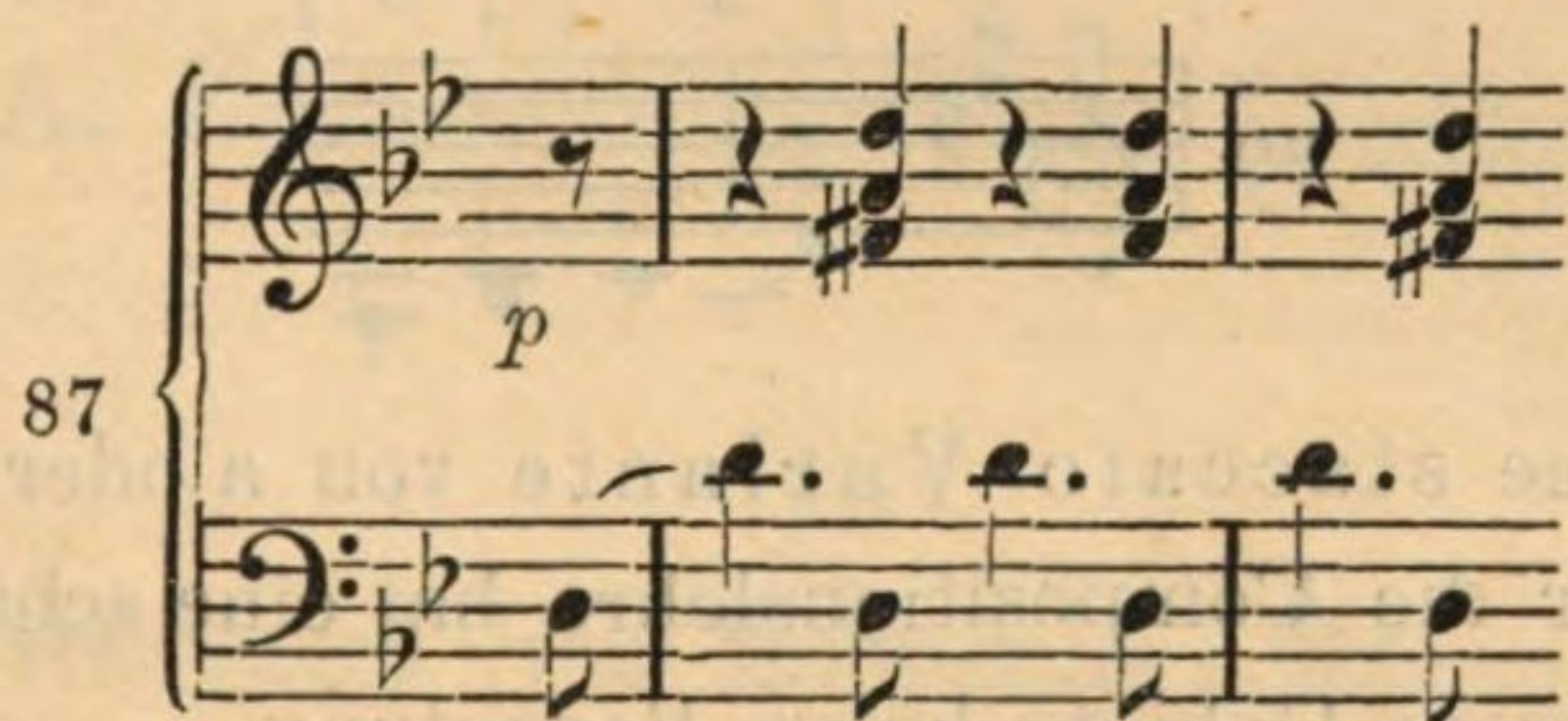


u. s. w. in freier Canonik, zweistimmig, dann dreistimmig, endlich vierstimmig über 40 Takte.

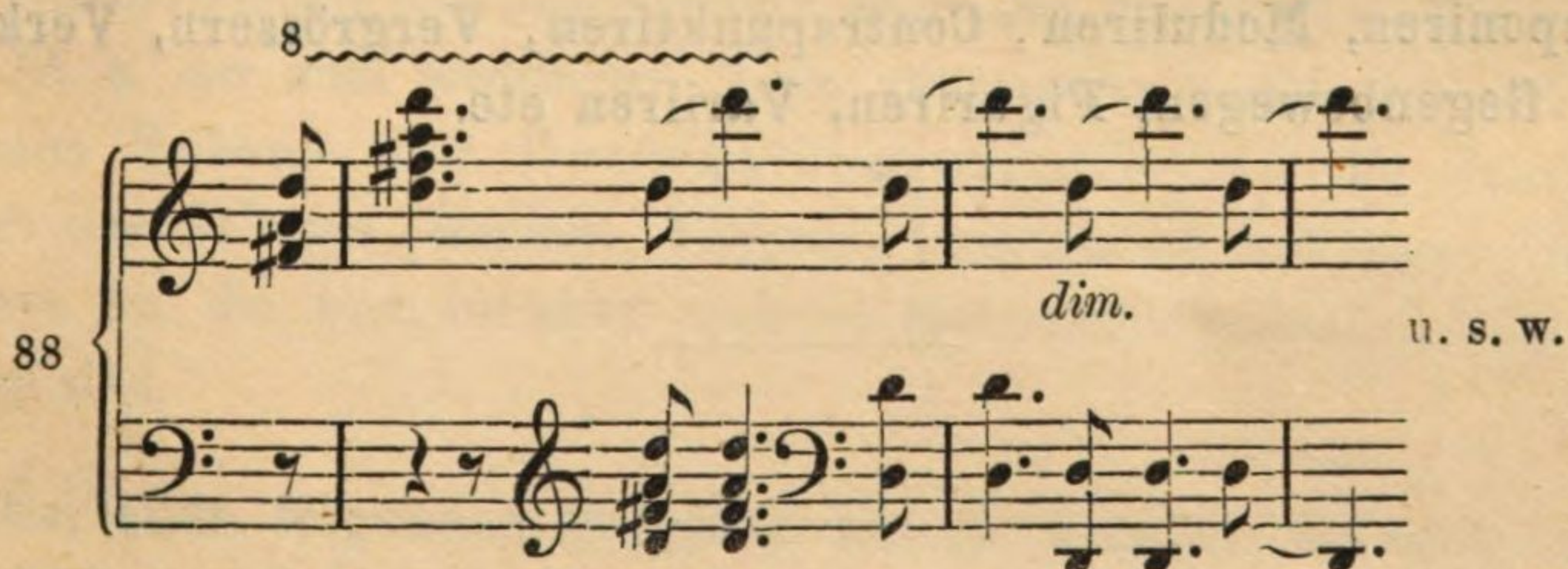
Dieser Ausführung voran geht eine kurze Einleitung, welcher nur ein Theil der Phrase zum Motiv dient, nämlich:



Dieses Motiv kommt nach dem canonischen Satz wieder zur Geltung. Endlich dienen auch die beiden ersten Töne allein mehrmals als Motiv der Entwicklung, so gleich im ersten Theil kurz vor dem Eintritt der G dur-Vorzeichnung,



ebenso gegen Ende der Durchführung kurz vor der H moll-Vorzeichnung:



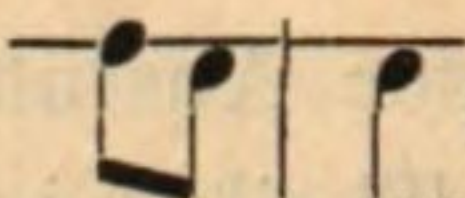
Auf diese Art werden grössere Motive in kleinere zergliedert; umgekehrt können kleinere Motive zu grösseren verbunden werden.

Der erste Satz der A dursinfonie wird von dem rhythmischen Motiv



beherrscht. (Nicht, wie mitunter fälschlich angegeben wird, von dem Motiv , welches allerdings aus jenem hervorgeht.)

Dem ersten Satz der C mollsinfonie liegt das Motiv  zu Grunde, und behauptet sich gegen alle thematischen Wandlungen desselben.

In der G mollsinfonie I herrscht das Motiv ; zuweilen wird aber auch ein grösserer Theil des Themas zum Motiv der Verarbeitung.

Man sieht, dass zu festen Formen sich Motive mit anderen Motiven verbinden, nur ausnahmsweise kann ein einziges Motiv dazu genügen.

Die Auffassung — Auslegung — kann zuweilen schwanken zwischen der Annahme eines verarbeiteten oder verschiedener verbundener Motive. So kann man z. B. hier



das Motiv b für eine staccato-Variante von a oder für ein neues Motiv ansehen. Für die Compositionslehre hat eine schärfere Begriffsbestimmung auf diesem Gebiete keine Bedeutung.

Bilde gangartige Verarbeitungen von Motiven durch Versetzen, Transponiren, Moduliren, Contrapunktiren, Vergrössern, Verkleinern, Gegenbewegen, Figuriren, Variiren etc.

II. Angewandte Liedform.

A. Zusammengesetzte Liedform.

§ 17.

Zusammenstellungen von liedförmigen Sätzen zu selbständigen Musikstücken oder zu selbständigen Theilen grösserer Musikstücke bilden die zusammengesetzten Liedformen. (Diese beherrschen fast ausschliesslich das unabsehbare Feld der eigentlichen Tanzmusik (d. h. der zum wirklichen Tanz componirten), der höheren und niederen Salon- und Unterhaltungsmusik.) In der Sinfonie gehört das Scherzo (Menuett, Episode, Intermezzo) fast immer diesen Formen an, die auch auf allen anderen Gebieten der Composition sehr häufig sind.

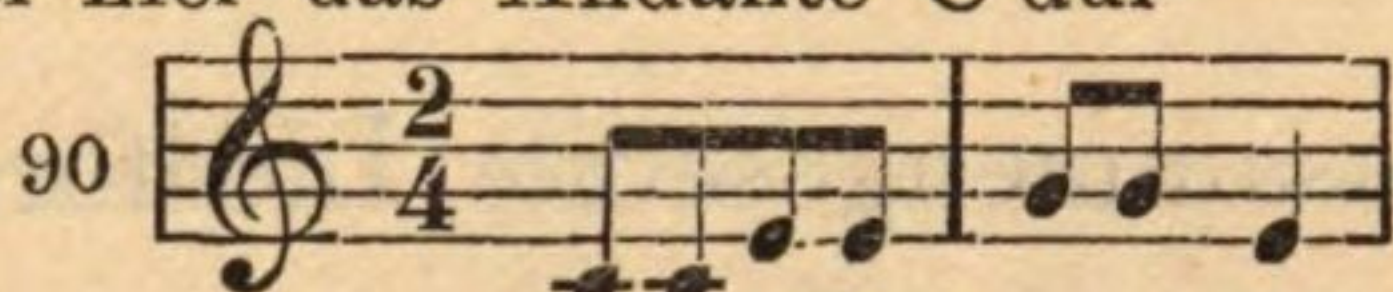
Bei allen folgenden Aufgaben hat der Schüler, wo es thunlich, sich früherer Arbeiten zu bedienen.

§ 18.

Die Variation und Etude.

Die einfachste Form der Aneinanderreihung von selbständigen Sätzen finden wir im Thema mit Variationen. Hier wird dasselbe Thema erst in einfacher Gestalt vorgetragen, dann in verschiedenen Variationen wiederholt, welche, indem sie dieselbe harmonische Grundlage festhalten, verschiedene Figurationsmotive, auch Contrapunkte durchführen, dabei auch das Tongeschlecht, manchmal auch die Tonart ändern. Das Thema hat meist Liedform, manchmal Perioden —, ausnahmsweise Satzform.

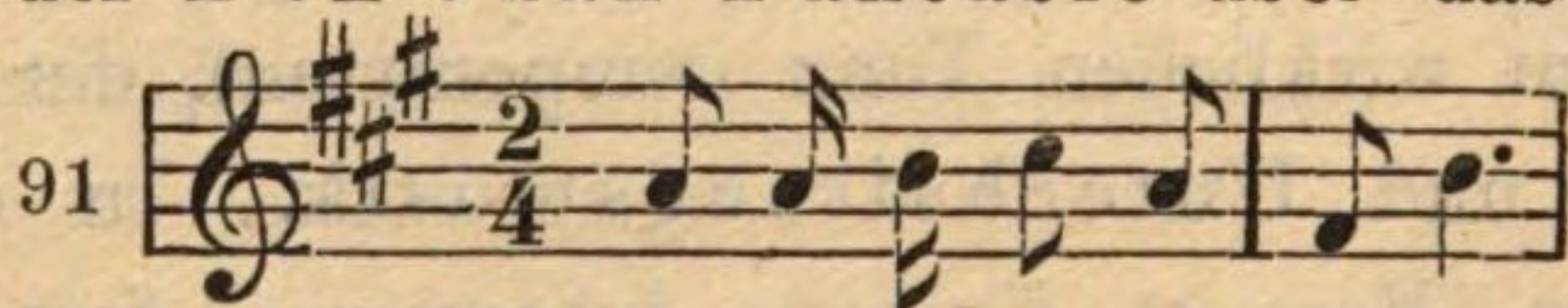
Wir haben die Variation bereits in der Lehre vom freien Satz kennen gelernt und geübt. Beethoven's und anderer älterer und neuerer Meister Schöpfungen auf diesem Gebiet sind allbekannt. Der letzte Satz der Eroica-sinfonie gehört dieser Form an, auch im letzten Satz der neunten herrscht sie vor. Die äussersten Grenzen derselben werden bezeichnet durch Bach's „Arie mit 30 Veränderungen“ durch Beethoven's Variationen über einen Walzer von Diabelli, und desselben 30 Variationen über ein Thema in C moll. Als ein besonders populäres, reizvolles und bedeutendes Kunstwerk dieser Gattung sei hier das Andante C dur



der G dur-Sinfonie von Haydn in Erinnerung gebracht.

Wie Beethoven aus der in Nr. 20 gegebenen Periode ein liedförmiges Thema und dazu Variationen gebildet hat, ist in der (Kreuzer-) Sonate op. 47 zu beobachten.

Die Variationen in Raff's G moll-Suite für Klavier sind als Muster zu bezeichnen; im Sinne edelster Virtuosität die Variationen, die Liszt in der Don Juan-Fantasie über das berühmte Thema



geschrieben hat.

Die Etüde ist gewissermassen eine Variation ohne Thema, d. h. es liegt ihr, statt eines bestimmten Themas, das allgemeine Schema einer Liedform zu Grunde. Den wesentlichen Inhalt der Etude bildet die mannigfache Wiederholung eines technischen Uebungsmotives. Je gebundener sie in dieser Hinsicht erscheint, und je fester dadurch die Einheit des Musikstückes erhalten wird, desto freier kann sie sich im Satzgefüge und in der Modulation ergehen.

Manche Etüden überschreiten die Liedform, so z. B. die reizende Emoll-Etüde von Chopin,



welche ein Trio mit einem ganz anderen Hauptmotiv bildet.



In dieser und ähnlichen Etüden ist die Technik dem aesthetischen Princip des Vortrages untergeordnet, der im vorliegenden Falle zu dem hingehauchten Schweben des ersten Theiles eines Gegensatzes bedarf, und diesen im Trio findet.

Wie viele Etüden, weit über irgend welchen Uebungszweck hinaus, sich zu köstlichen Musikstücken (wie die erwähnte und viele andere Chopin's und anderer) gestalten, so erhält auch manches Musikstück den Namen der Etüde, ohne ursprünglich die Zwecke dieser zu verfolgen, weil es technisch ihre Form angenommen hat, und die Bescheidenheit des Autors das höher gesteckte Ziel verschweigt.

§ 19.

Die eigentlichen Tanzformen.

Die Hauptformen des geselligen Tanzes beruhen auf einem zweitaktigen Pas, welches eine vollständige Umdrehung und gleichzeitige Vowärtsbewegung des Körpers bewirkt. Jeder einzelne Takt dient zur halben Umdrehung des Körpers. Der Tänzer setzt also nach zwei Takten wieder mit demselben Fusse an. Deshalb ist es ganz unzulässig, in einem dieser Tänze ungradzahlige Sätze oder Perioden anzubringen, etwa Drei-, Fünf-, Sieben-Takte. Ja, selbst gradzahlige Takte, wie 6, 12, die nicht durchaus auf Zweitheilung beruhen, können leicht auf den Tanz störend einwirken. Man hat sich deshalb auf 4, 8, 16-taktige Periodenbildung zu beschränken. Doch finden sich bei den hervorragendsten Componisten dieses Genres gelegentlich ausnahmsweise 10-, 12-, 20-, 24-taktige und ähnliche Constructionen.

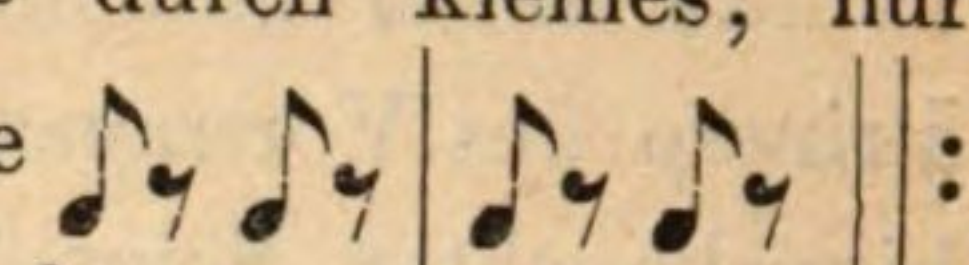
Diejenigen Gesellschaftstänze, welche auf combinirten Pas beruhen, wie z. B. die rheinische Polka, in welcher der dritte und vierte Takt ein anderes Pas hat, als der erste und zweite (2×1 und $4 \times \frac{1}{2}$), sind mehr der Mode unterworfen und weniger verbreitet,

werden auch hier, wo eine erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes ohnehin nicht am Orte ist, keine Berücksichtigung finden.

Die gewöhnliche Form der Polka ist diese:

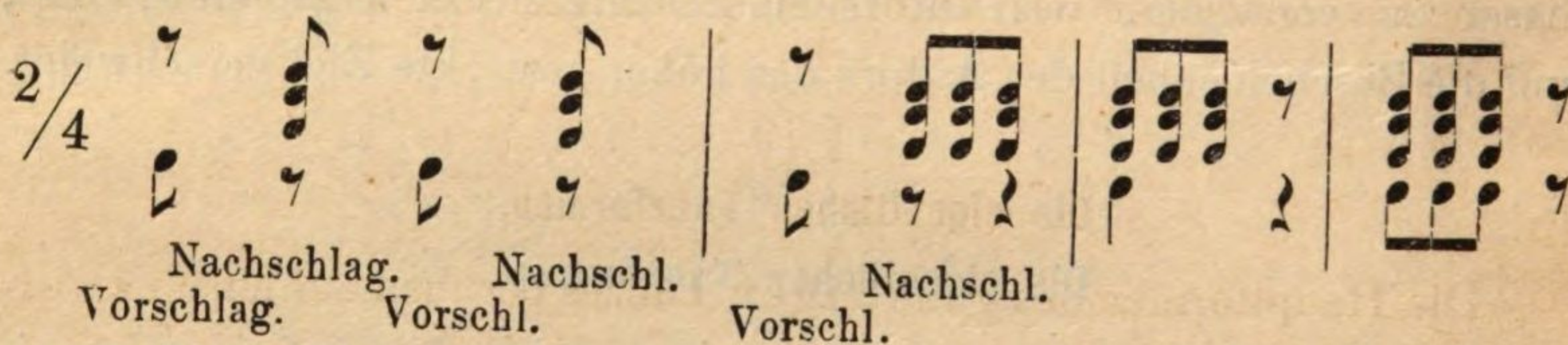
1) Kurze Einleitung im Polkatempo, meist nur 2 oder 4 Takte, gehört nicht zum Tanz, kann daher auch unregelmässig construiert sein.

2) Polka. Grosse zweitheilige Liedform, jeder Theil wiederholt, also $2 \times ||: 16 :||$

3) Trio. Ebenso gebildet, oft eingeführt durch kleines, nur rhythmisches Vorspiel von 2 oder 4 Takten, wie : Dieses kleine Vorspiel unterbricht den Tanz nicht.

4) Wiederholung der Polka mit Anhang einer Coda, welche meist 8 Takte oder etwas mehr umfasst, und deutliche Zeichen des Schlusses enthält. Diese Coda gehört nicht mehr zum Tanz.

Die Rhythmik der Polka beruht auf der Combination folgender eintaktiger Motive:



Ueber diesen bildet sich die Melodie. *)

Im Klaviersatz übernimmt die linke Hand mit vorschlagendem Bass und nachschlagender Harmonie den Rhythmus des Tanzes, während die Rechte die Melodie ausführt. Ueber den Orchester-satz der Tanzmusik wird die Lehre von der Instrumentation erschöpfend handeln.

Der Polka nächstverwandt ist der gewöhnliche Militärmarsch, welcher aber im Allabreve-Takt notirt wird, C , statt der Achtel des Polkarhythmus also Viertel bringt.

Der Galop hat dieselbe Form wie die Polka, ist aber ein schneller Zweivierteltakt, in welchem auf jeden Takt nur ein Schlag fällt, also $1 | 1 | 1$ u. s. w. taktirt wird, während die Polka $1-2 | 1 2 |$.

*) Beim Concertvortrag werden Tänze rhythmisch nüancirt, d. h. es tritt ein, oft bis zu äusserster Willkür getriebener, Wechsel des Tempos ein. Darauf beziehen sich auch die Andeutungen des Tempowechsels in den Partituren einiger Tanzcomponisten.

Grosse dreitheilige Liedform beim Galop häufig.

Die Polka Mazurka ist ein langsamer Dreivierteltakt, welcher liebt in pikanter Weise die schlechten Takttheile hervorzuheben, auch punktirte Rhythmen bevorzugt. Als Hauptform stellen wir auf:

- 1) Einleitung: wenige Takte im gleichen Tempo.
- 2) Mazurka. Grosse dreitheilige Liedform: Erster Theil, Zweiter Theil, Wiederholung des ersten Theiles, jedesmal 16 Takte ohne Wiederholungen.
- 3) Trio. Grosse dreitheilige Liedform, auch mit verkürztem (8taktigem) zweiten Theil.
- 4) Wiederholung der Mazurka und kurze Coda.

Das **Trio** steht bei fast allen diesen Tänzen in einer anderen Tonart als der Hauptsatz, und zwar meist in der Unterdominante. **Molltonarten** sind bei wirklichen Tänzen nur ausnahmsweise zulässig, wenn sie humoristisch behandelt sind; hier ganz zu vermeiden.

Die eigenthümlichste und hervorragendste Form unter den eigentlichen Gesellschaftstänzen bietet der Walzer. Der Walzer ist ein schneller Dreivierteltakt, in welchem jeder Takt nur einen Schlag bekommt. Die Form des Walzers ist von der der anderen Tänze ganz und gar abweichend. Seine Composition verlangt in höherem Mafse, als die der anderen Tanzformen, specifische Begabung für die Melodik des Tanzes. Seine vorherrschende Form ist folgende:

1) Introduction, meist dem Tanze ganz fremden Inhalts, oft grosses Adagio, Fantasie mit hervorragenden Leistungen von Soloinstrumenten verbunden, führt in:

2) Kurzen „Eingang“ im Walzertempo, 4 Takte, der unmittelbar in den

3) Walzer führt. 5 Nummern, Nr. 1—5 gezählt, (zuweilen nur 4, selten nur 3).

Diese 5 Nummern, welche den eigentlichen Walzer bilden, können gleicher oder verschiedener Construction sein. Doch bestehen sie fast immer (für unsre jetzigen Uebungen immer) aus zwei 16 taktigen Perioden, von denen jede wiederholt wird. Haben sie dreitheilige Form, so ist der dritte Theil nur Wiederholung des ersten.

Doch sind diese Perioden meist so gebildet, dass sie unter sich, innerhalb einer Nummer, keine thematische Correspondenz zeigen, also zwei nebeneinandergestellte Perioden ohne weiteren

Zusammenhang. Dasselbe gilt von den Schlüssen, welche zwar selten sich von der Haupttonart weit entfernen, aber auch nicht durchaus an die Tonica gebunden sind. Die Tonart der einzelnen Nummern ist selbstverständlich unabhängig.

4) Finale, statt der kurzen Coda ein weitausgeführtes Finale im Walzertempo, welches die gelungensten Nummern des Walzers wiederholt, (Potpourri) oft auch noch eine neue bringt.

Noch sei bemerkt, dass die Mannigfaltigkeit der Rhythmik bei der Walzermelodie das weiteste Feld findet, und dass, während Bass und Mittelstimmen den Tanzrhythmus unablässig festhalten, die Melodie sich darüber in ungebundenster Weise ergeht.

Harmonische Effekte sind jedoch hier, wie bei allen Tänzen, nur höchst vorsichtig anzuwenden, weil sie den Geist zu leicht gefangen nehmen, und vom eigentlichen Zweck der Tanzmusik ablenken.

Beispiele sind so überzählich, dass es nicht nöthig ist, sich hier auf bestimmte zu berufen. Ueberhaupt ist ja der Tanz ein Gegenstand der gewöhnlichen gesellschaftlichen Bildung, also allbekannt, und einer eingehenderen Erörterung nicht bedürftig.

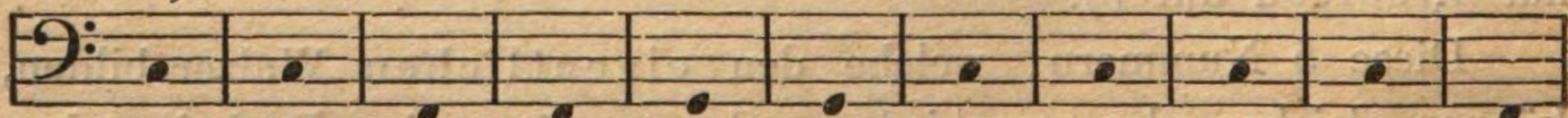
Elfte Aufgabe.

Bilde nach den hier aufgestellten Hauptformen Tänze, hauptsächlich Walzer.

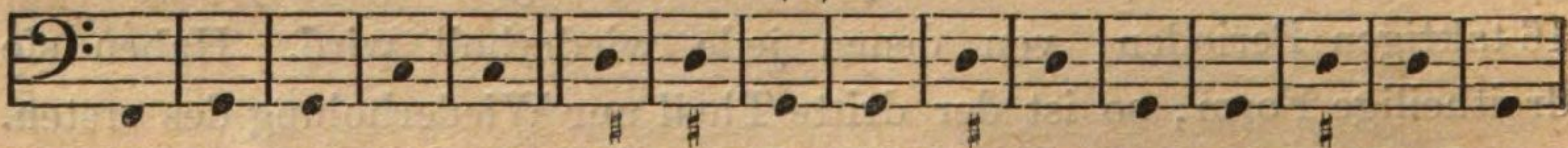
Bilde zu folgenden Bässen verschiedene Tänze, nachdem dieselben in eine andere Tonart transponirt und in die entsprechende Taktart übertragen sind.

Dreitheilige Liedform.

94 1) Erster Theil. I

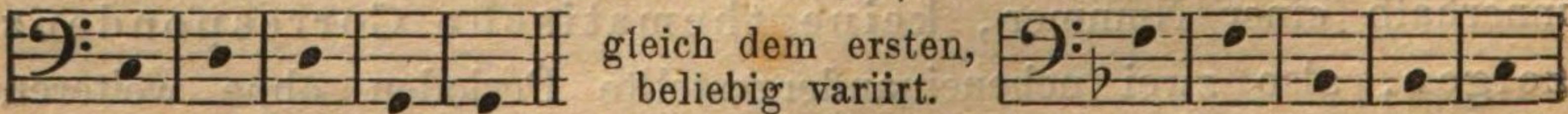


Zweiter Theil. (II)



Dritter Theil. (III)

Trio.



gleich dem ersten,
beliebig variirt.

Die bestimmte Takteintheilung — ob z. B. Auftakt oder voller Takt beginnt u. s. w. — ist, sowie selbstverständlich die Rhythmik, die ja hier den eigentlichen Gegenstand der Aufgabe ausmacht, dem Ermessen des Componirenden überlassen. Ebenso ist es ihm freigestellt, den hier gegebenen Fundamentalbass — der nur Grundtöne von Grundaccorden enthält — durch den geeigneten Generalbass, der auch Umkehrungen aufnimmt, nach Belieben zu ersetzen, oder aus beliebten Meisterwerken andere Bässe auszuziehen.

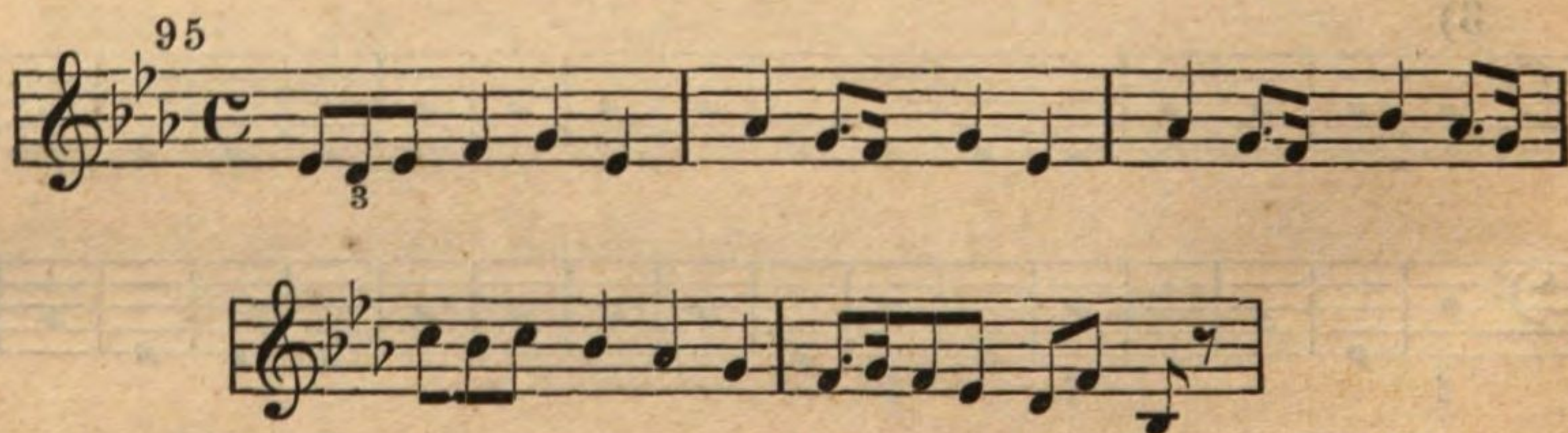
§ 20.

Die Marschformen.

Beim Marsch und den verwandten Formen der Polonaise und des Contretanzes, findet keine Drehung des Körpers statt, also auch kein eigentliches zweitaktiges Pas.

Den Militärmarsch haben wir schon neben der Polka zur Sprache gebracht, er bildet gewissermassen die niedrigste Form des Marsches.

Der **Festmarsch** steht im Viervierteltakt. Auf jeden Takt kommen zwei gemessene Schritte des Marschierenden, aber vier oder zwei Schläge des Taktstockes. Die Gradzahligkeit der Takte ist hier nicht unbedingt erforderlich. Der berühmte Marsch aus Meierbeer's „Prophet“ fängt sogar mit einem Fünftakt an.



Der Marsch, Nr. 22, aus Figaro's Hochzeit zeigt eine originelle Construction in offenbar beabsichtigter Monotonie der Theilschlüsse, welche fast alle auf g hinausgehen. Das g dominirt schon die ersten fünf Takte der Melodie, der erste achttaktige Satz schliesst in G-dur, darauf folgt ein Satz von zwei Drei-Takten, die beide ebenso schliessen. Der erste Theil enthält also 14 Takte, und wird wiederholt. Der zweite Theil entspricht im Ganzen dem ersten, der Vordersatz schliesst wieder in G, der Nachsatz wendet sich mit demselben

Sechstakt, der den ersten Theil schliesst, zur Tonica. Darauf ein Anhang von vier Takten, in den Intervallen des Cduraccordes einen knappen Schluss bildend.

96

Dieser Marsch, der in der Oper nur scenische Bedeutung hat, aber doch wirklich zum Marschieren dient, entbehrt des Trios.

Der **Festmarsch** ist nicht an bestimmte rhythmische Figuren gebunden, wie die Tänze, muss aber natürlich den taktmässigen Schritt

deutlich hervorheben. Die vorherrschende Form ist die kleine zweitheilige Liedform für Marsch und Trio. Vorspiel (oft in Form einer Fanfare), Eingang zum Trio, Coda je nach den Umständen.

Es folgt hier noch die Construction von zwei der bedeutendsten, bekanntesten und beliebtesten Marschcompositionen der modernen Musik, welche schon vielen anderen zum Muster gedient haben und noch dienen werden: Mendelssohn's Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum und Wagner's Einzugsmarsch aus dem Tannhäuser, beide hierher gehörig, weil sie wirklich zum Marschieren — (auf der Bühne) — dienen.

Beide Compositionen beginnen mit einer einleitenden Trompetenfanfare:

Mendelssohn.

97

Wagner.

98

Bei Mendelssohn führt diese Einleitung sofort in das Thema, welches auf der berühmten Accordfortschreitung

99

e moll Nebenspt.-acc. vertritt die Unterdomin.	e moll Domi- nantseptaccord.	e moll Tonica	Cdur Unterdom.	Cdur 6 4	Cdur 7	Cdur Tonica.
zusammengesetzte Cadenz.			zusammengesetzte Cadenz.			

beruht. Die unmittelbare Verbindung beider Cadenzen — der von emoll und der von C-dur — erklärt sich aus der Beziehung des Dreiklages der dritten Stufe zur Unterdominante (vgl. Harmonie-

lehre § 28) und aus der Vertretung der letzteren durch den Nebendreiklang auf der Secunde. (Ebendasselbst §§ 27, 59 und 71.) E-moll und d-moll, in ihren beiderseitigen Beziehungen zu C-dur folgen also hier unmittelbar aufeinander.

Wagner's Einleitung, die durch den Uebergang auf die Dominante den Charakter eines Vordersatzes hat, führt nicht unmittelbar in das Thema, sondern wiederholt sich, unterbrochen von Anspielungen auf spätere Motive des Marsches, dreimal — erst das dritte Mal, mit einer eingeschobenen Ueberleitung



in das Thema führend.

Somit steht die Einleitung Wagner's der Mendelssohn's mit 23 — gegen 4 Takte gegenüber.

Mendelssohn bildet sein Thema in kleiner dreitheiliger Liedform:

Erster Theil: $2 \times 4 = 8$ wiederholt = 16 Takte

Zweiter Theil:

Vordersatz: 8

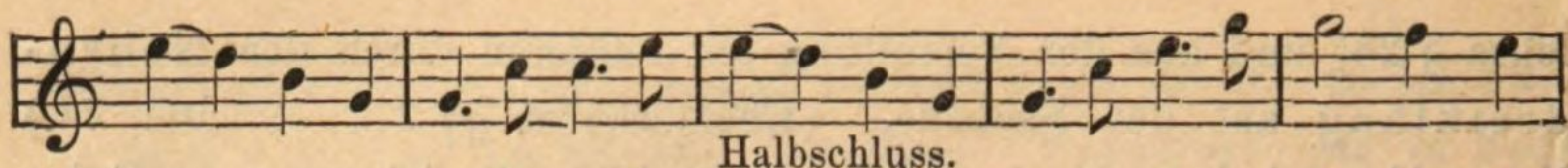
Nachsatz: $2 \times 4 = 8$

zusammen 16 wiederholt = 32 Takte

zusammen 48 Takte.

Nun aber schliesst Mendelssohn in die Wiederholung der ersten Periode die vier Takte Vorspiel mit ein, wodurch der erste Theil auf 20 Takte kommt. Mit den vier Takten des Vorspiels selbst beträgt also die Länge des Ganzen bis hierher 56 Takte.





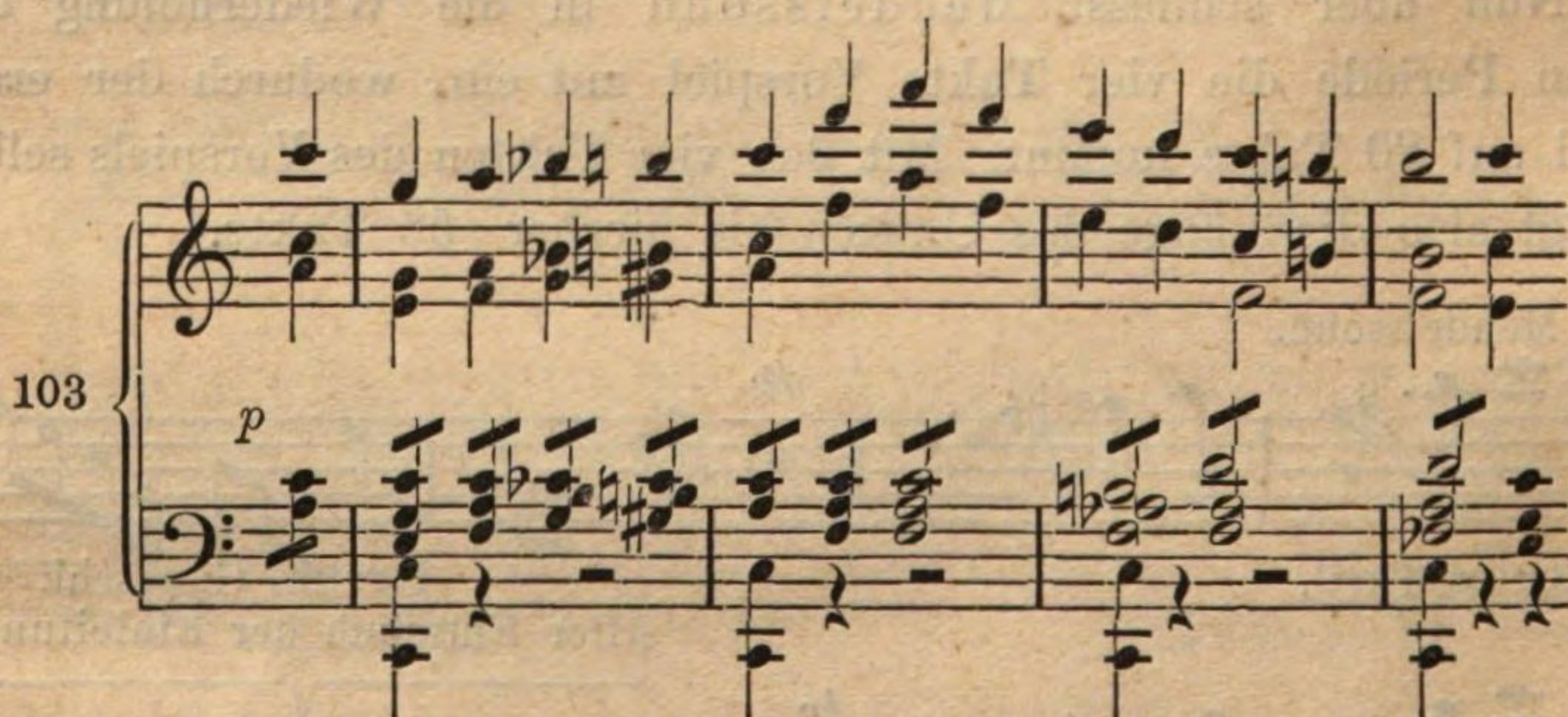
Von hier ab hält sich Mendelssohn's Marsch mehr in den Grenzen der bisher besprochenen zusammengesetzten Liedformen, während Wagner's Marsch sich in der Construction den später abzuhandelnden grossen symphonischen Instrumentalformen nähert.

Mendelssohn bildet nämlich jetzt ein Trio in G-dur:



welches zur Wiederholung des Hauptsatzes führt, der diesmal zur achttaktigen Periode abgekürzt ist.

Dann folgt ein zweites Trio in F-dur:



darauf das ganze Thema ohne Wiederholung mit theilweise gesteigerter Figuration:



die Intrade in Klangsteigerung:

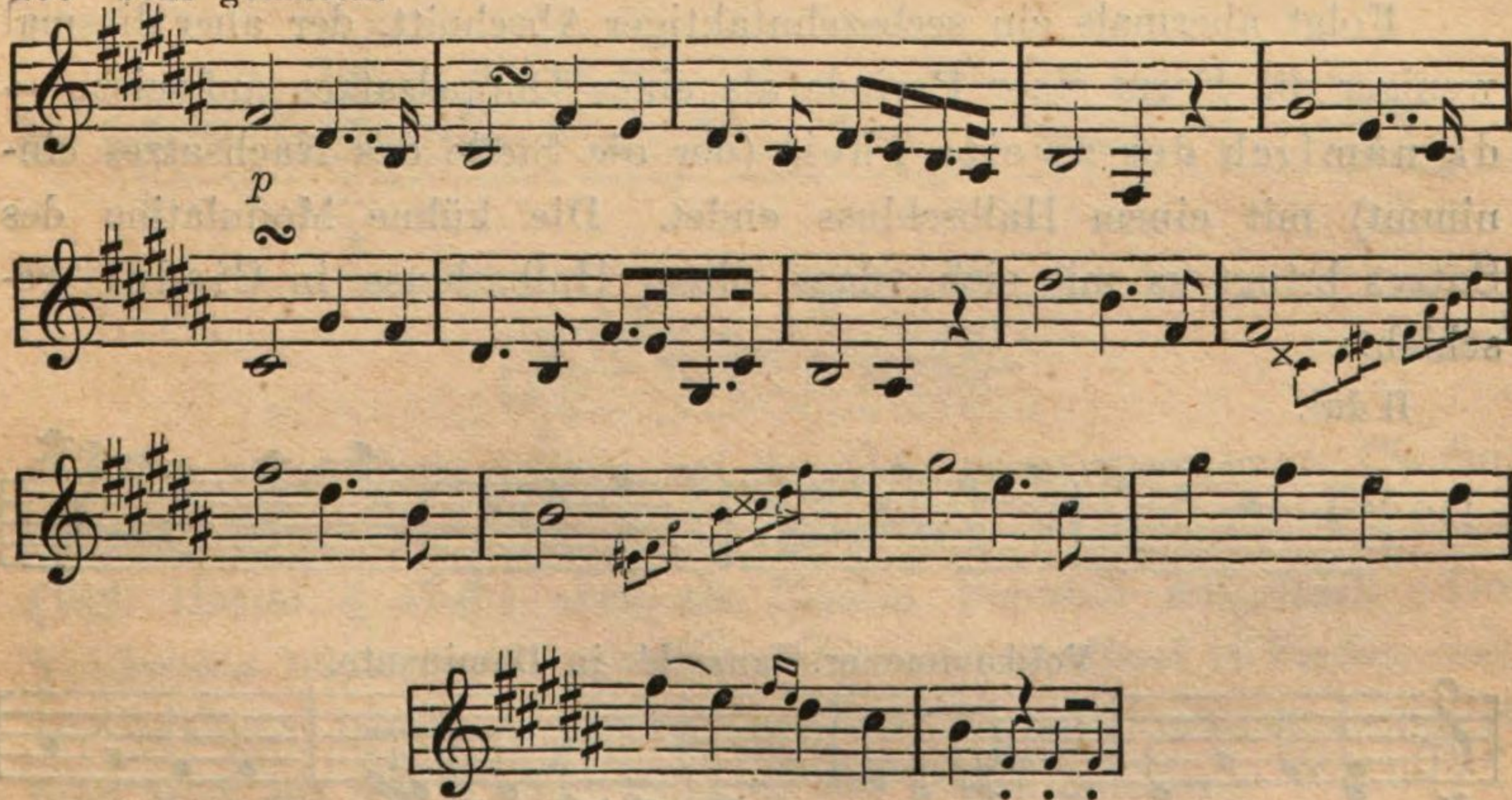


endlich ein glanzvoller Codasatz von $2 \times 8 + 10^\circ$ Takten.

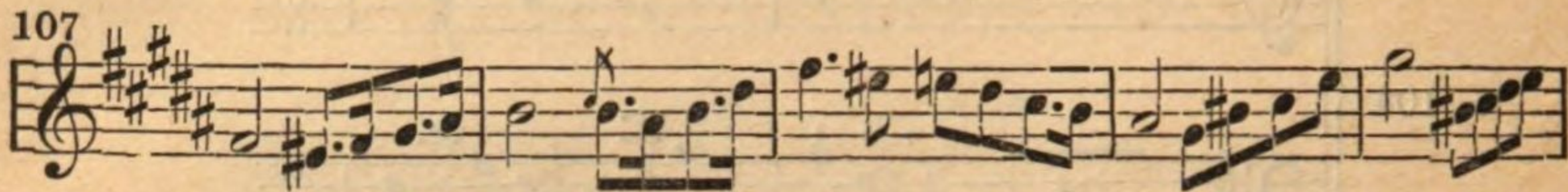
In allen Theilen (ausser im ersten) vermeidet der Componist die vollkommenen Ganzschlüsse. Dadurch erhält der Marsch jene Eigenschaft des unaufhaltsam Vordringens, mit der aesthetischen Wirkung der Spannung, welche in gleichem Grade von den früheren Meistern besonders Weber in seinen Ouverturen zu erreichen wusste.

Wagner bildet sein Thema nicht in Liedform sondern als grosse sechszehntaktige Periode:

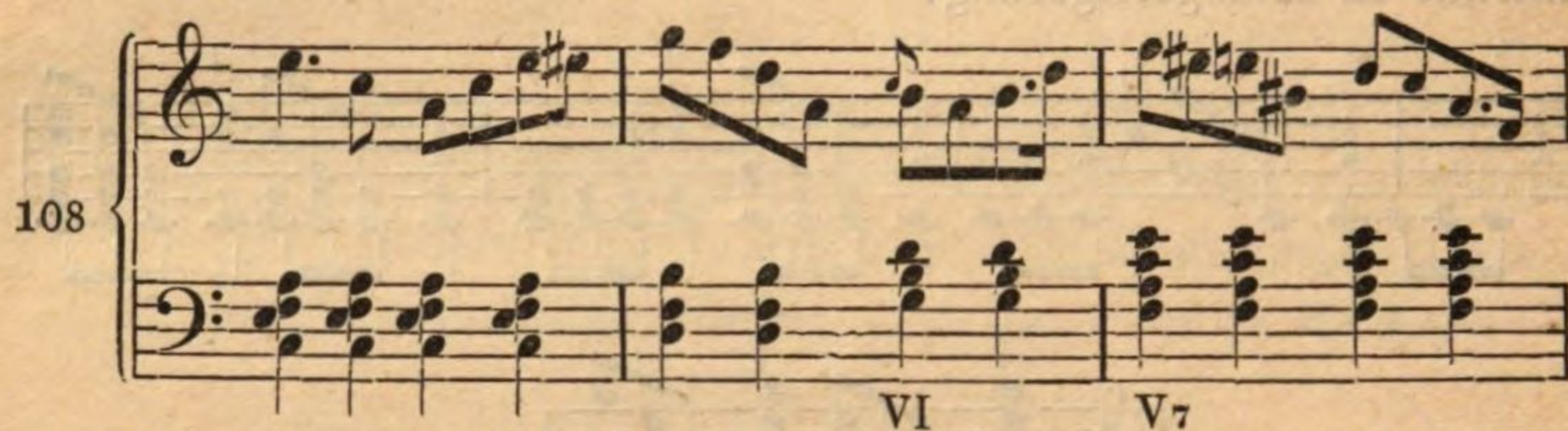
106 sehr gehalten.



und schliesst unmittelbar daran ein anderes Thema in gleicher Tonart, ebenfalls in sechszehntaktiger Periodenform:



Hier macht der Vordersatz einen Halbschluss auf der Oberdominante, Septimen-Accord:



der Nachsatz einen Ganzschluss in der Tonart der Oberdominante, indem er in diese modulirt:

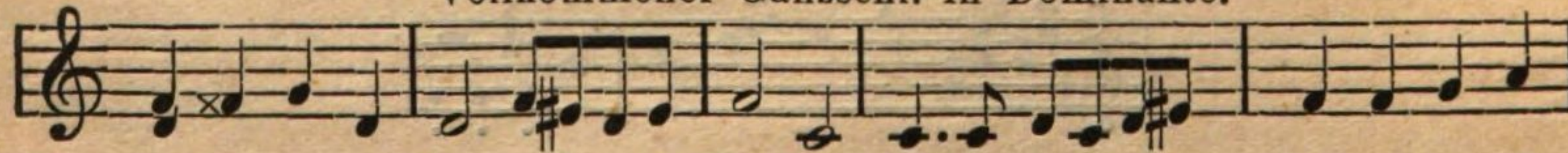


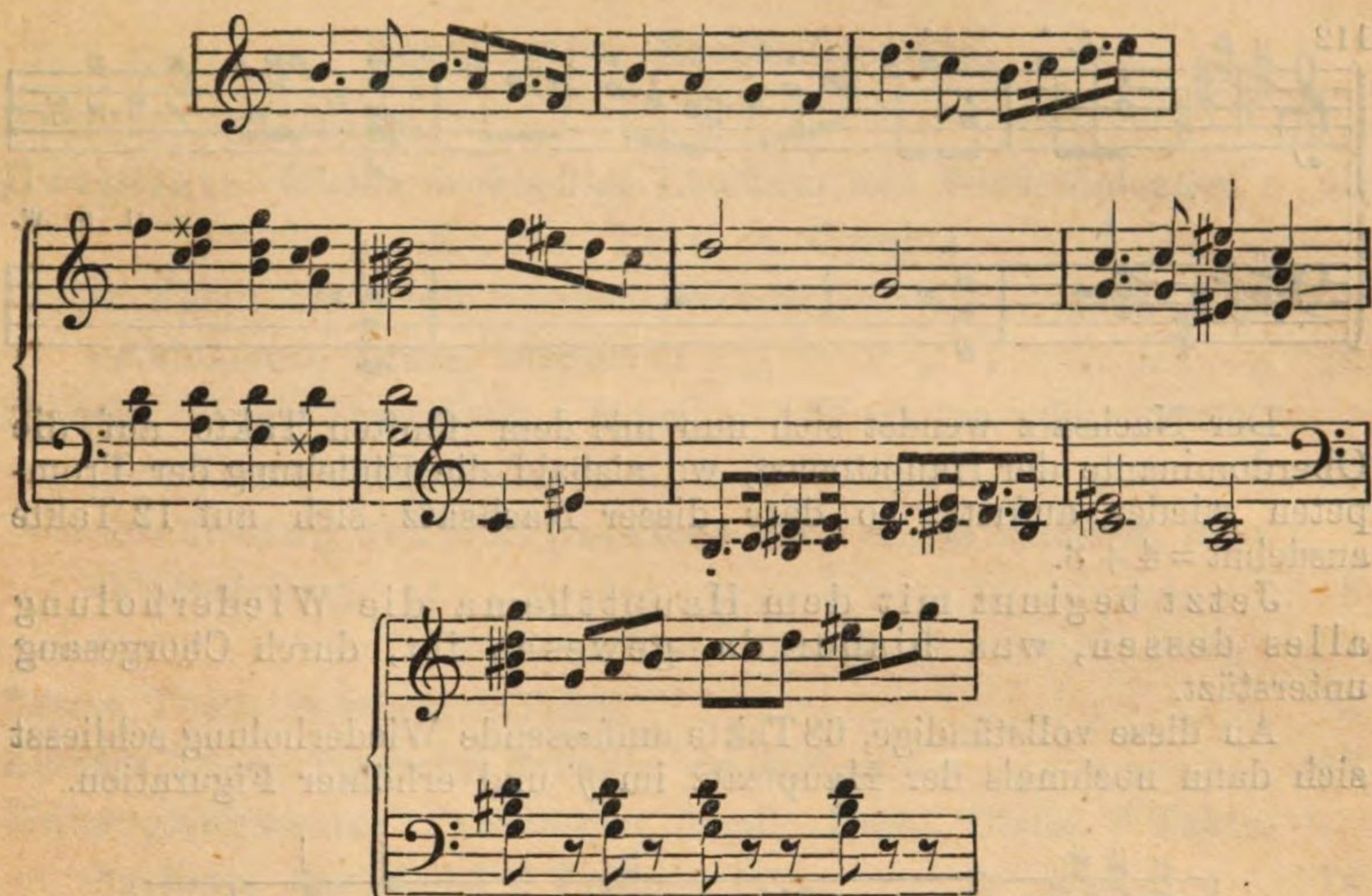
Folgt abermals ein sechszehntaktiger Abschnitt, der aber diesmal weniger die Form einer Periode als eines Doppelsatzes aufweist, — da nämlich der zweite Theil (der die Stelle des Nachsatzes einnimmt) mit einem Halbschluss endet. Die kühne Modulation des Satzes bringt es mit sich, dass dieser Halbschluss in Cisdur geschieht:

H dur.



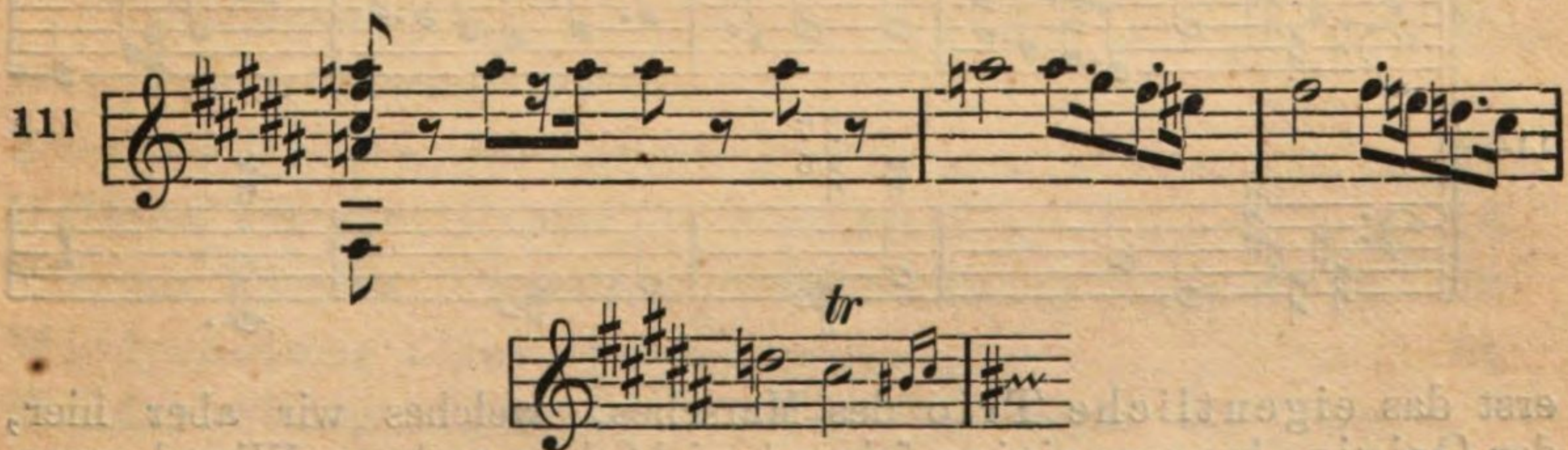
Vollkommener Ganzschl. in Dominante.



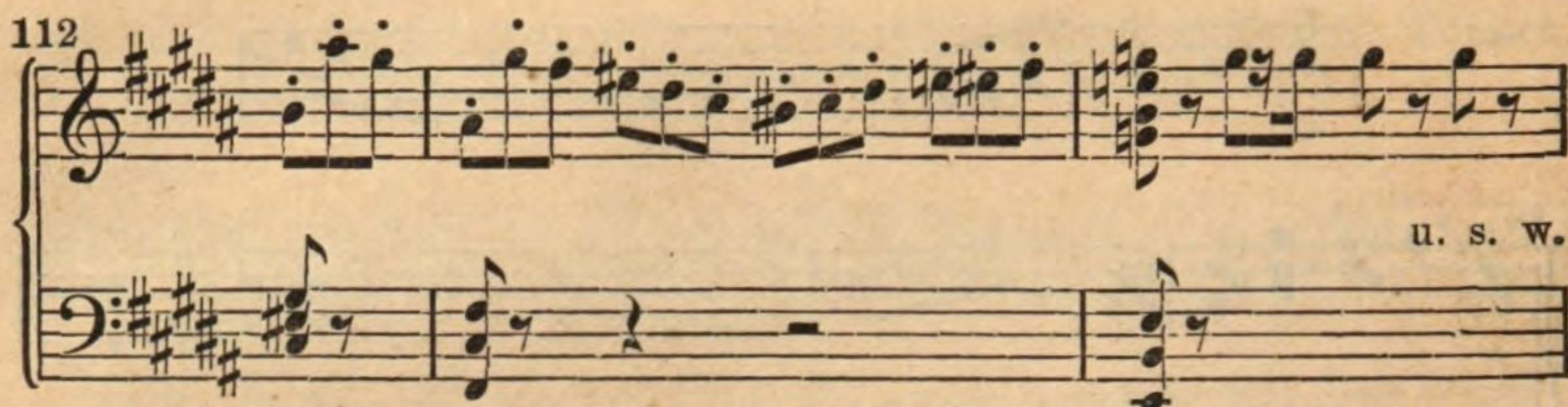


Wir haben also jetzt schon drei sechszehntaktige Theile, der erste eine tonische Periode bildend, der zweite eine Periode bildend, welche in die Oberdominante modulirt, der dritte aus zwei correspondirenden Sätzen bestehend, welche, von der Tonica ausgehend, der erste in die Oberdominante, der zweite um zwei Tonarten des Quintenzirkels weiter, moduliren.

Jetzt beginnt abermals ein neuer Satz — derselbe, auf den schon die Einleitung anspielt — und zwar beginnt er unmittelbar mit der Moll-Unterdominante derjenigen Tonart, mit deren Oberdominante der vorige schliesst:



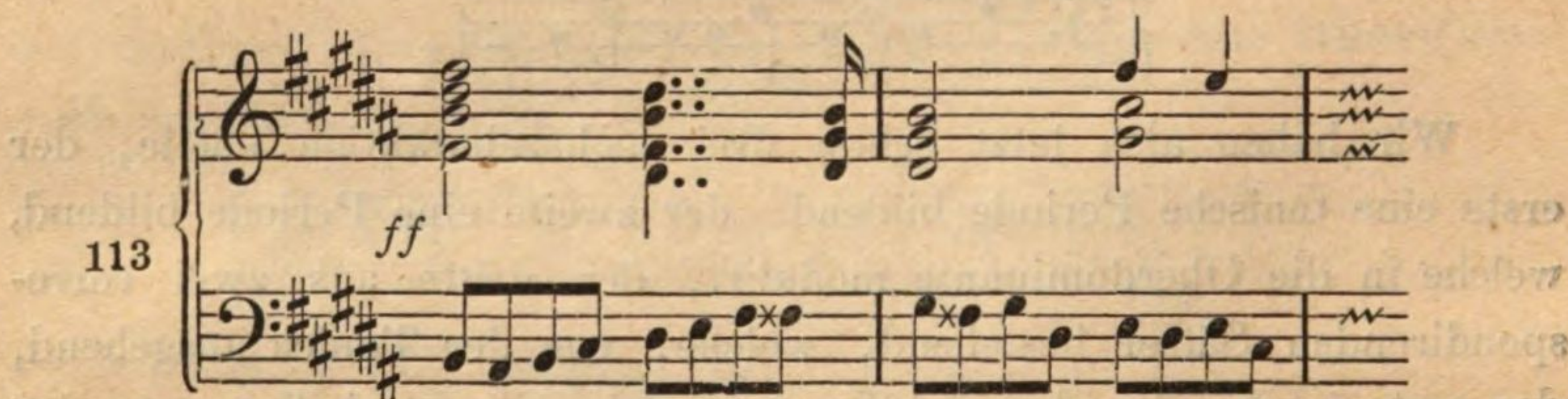
Der vorige Satz schloss auf der Oberdominante von Cis-dur, dieser beginnt auf der Moll-Unterdominante dieser Tonart, (Vgl. Harml. § 47 ff.) aber als Tonica Fis-moll aufgefasst. Der Vordersatz schliesst mit unvollkommenem Ganzschluss in Fisdur, und, wie oben auf den Gis-durdreiklang der Fis-molldreiklang folgte, so folgt jetzt auf den Fis-durdreiklang der E-molldreiklang.



Der Nachsatz wendet sich nun mit dem fünften Takte auf die Oberdominante der Haupttonart, wo alsbald die Einleitung der Trompeten wieder auftritt; so dass dieser Nachsatz sich auf 12 Takte ausdehnt = 4 + 8.

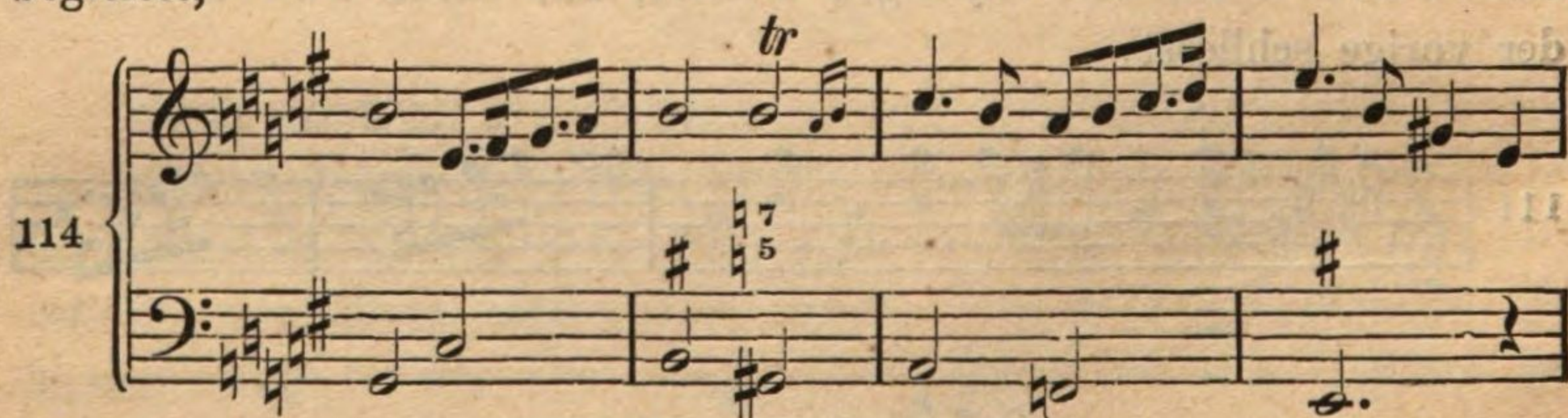
Jetzt beginnt mit dem Hauptthema die Wiederholung alles dessen, was bisher da gewesen ist, durch Chorgesang unterstützt.

An diese vollständige, 68 Takte umfassende Wiederholung schliesst sich dann nochmals der Hauptsatz im *ff* und erhöhter Figuration.



Die Coda, welche den Marsch zu Ende führt, beutet das erste und zweite Thema und die Einleitung aus.

In der Liszt'schen Clavierbearbeitung des berühmten Marsches bildet das zarte Thema, welches in der Oper den Auftritt der Sänger begleitet,



erst das eigentliche Trio des Marsches, welches wir aber hier, der Originalcomposition folgend, nicht dazu rechnen. Wir erkennen vielmehr in dem Wagner'schen Marsch einen Marsch mit mehreren Theilen (selbständigen Themen), aber ohne Trio.

Beide hier betrachteten Märsche zeigen darin eine Aehnlichkeit, dass ihr Anfang eine zusammengesetzte Cadenz — (also eine Schlussformel) — bildet.

Stellen wir nun die Constructionen beider Märsche einander gegenüber:

Mendelssohn, Hochzeitsmarsch.

Einleitung 4 Takte.

Takte

Hauptsatz: Kleine dreitheilige Liedform mit Wiederholungen . 52

Erstes Trio in Gdur:

Erster Theil: erweiterte Satzform, Vordersatz: Halbschluss Ober-

dominante 6 Takte, wiederholt 12

Zweiter Theil: Doppelsatz, Hdur — Gdur, unvollk. Gschl.,

2×4 Takte, wiederholt 16

Wiederholung des Hauptsatzes zur Periode verkürzt, ohne

Wiederholung 8

Zweites Trio in Fdur:

Erster Theil: Satzform 8 Takte 8

Zweiter Theil: Satzform 8 Takte, wiederholt 16

Uebergangssatz: Vordersatz: dmoll, Hschl. Obdm. 8 Takte,

Nachsatz überleitend 8 Takte 16

Wiederholung des Hauptsatzes: Kleine dreitheilige Lied-

form 3×8 24

Coda: Einleitung: 4 Takte, thematische Reminiscenz 8 Takte,

wiederholt: 16 Takte, Schluss 10 Takte 30

Zusammen 182**Wagner, Einzugsmarsch.**

Takte

Einleitung: Intrade 4, Zwischensatz — 4 —, Intrade 4, Zws.

— 2, Zws.: (viertes Thema) 4, Zws.: 2 —, Intrade 4,

Zwischensatz 4 — 23 —

Hauptsatz: Tonische Periode 16

Zweites Thema: Modulirende Periode 16

Drittes Thema: Doppel — Vordersatz 16

Viertes Thema: Doppelsatz mit Ueberleitung (8+4) + 8 Tk. 20

Wiederholung aller vier Themata 68

Wiederholung des Hauptsatzes: Vordersatz wie oben,

Nachsatz mit aufgehaltenem Schluss, und Trugschluss mit

 $\frac{6}{4}$ (Harmonielehre § 69) 17 —

Coda: mit diesem Trugschluss beginnend 8 Takte, zweites

Thema 8 —, Intrade und Schluss 21 36

Zusammen 212

Der **Trauermarsch** hat das langsamste Largo zum Tempo. Das unerreichbare Muster desselben hat Beethoven — in einer Klaviersonate — geliefert. (Vgl. Nr: 83, S. 56). Auch der an Popularität diesem am nächsten kommende von Chopin hat ebenfalls in einer Klaviersonate Platz gefunden. Der Trauermarsch ist immer in Moll, das Trio fast immer in Dur, in der gleichnamigen, parallelen Durtonart, oder in der Durtonart der Untermediante (Unterterz, wie C moll — A dur). Festmärsche in Moll, welche nicht eigentlich zu Begräbnissfeierlichkeiten dienen, sondern eine ernste oder Trauer-Feierlichkeit begleiten sollen, bedürfen nicht eines gleich langsamen Tempo's.

Die Construction des Beethoven'schen Marsches ist oben gegeben. Das Trio (in Asdur) besteht aus zwei viertaktigen Sätzen, welche wiederholt werden. Der Wiederholung des Marsches ist ein Codasatz angehängt, der in Dur abschliesst.

Die Polonaise

ist ein lebhafter Marsch in $\frac{3}{4}$ Takt. Auf jedes Viertel kommt ein Schritt. Die charakteristische rhythmische Figur der Polonaise ist:



Diese muss indessen nicht durchaus und immer durchgeführt werden, wie unzählige Beispiele zeigen. Ferner ist für die Polonaise charakteristisch, dass sie die Neigung hat, die letzten beiden Takte jeder Periode in drei Zweivierteltakte zu gliedern.

Weber.





Der Contretanz, Quadrille

ist ebenfalls dem Marsch verwandt, wird aber im $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt geschrieben, wobei auf jeden Takt zwei Schritte kommen. Er hat fünf Abtheilungen, welche durch Pausen von einander getrennt werden; der letzte geht unmittelbar in einen eigentlichen (Rund-) Tanz über.

Zwölfte Aufgabe.

Componire Märsche und Polonaisen, besonders nach den aufgestellten Hauptformen.

§ 21.

Idealisirte Tanzformen.

Es gibt zahlreiche Compositionen, welche, ohne zum Tanz bestimmt oder geeignet zu sein, einer bestimmten Tanzform, meist in grosser Freiheit, das rhythmische Motiv und die allgemeinsten Grundzüge der Construction entlehnen. Am ergiebigsten hat

sich dazu der Walzer gezeigt, dessen Verherrlichungen durch Schubert, Weber (Aufforderung zum Tanz), besonders aber Chopin weltberühmt sind. Diese reizenden Gebilde verbinden alle Feinheiten einer bis zum äussersten entwickelten Kunsttechnik mit dem, in vollkommenster Freiheit aufgenommenen Tanzrhythmus. Durch Chopin und viele andere, die meist dessen Nachahmer sind, hat auch die Form der Mazurka (Urbild unserer Polka-Mazurka) und der Polonaise eine solche ideale Ausbildung erfahren. Auch andere Nationaltänze, wie Bolero, Tarantella u. s. w. sind in dieser Weise ausgebeutet worden. Neuerdings haben hervorragende Componisten gleiches Interesse den veralteten Tanzformen vergangener Jahrhunderte zugewendet, der Sarabande, Bourrée, Rigaudon u. s. w., u. s. w. Besonders Raff's Arbeiten auf diesem Gebiet verdienen als hervorragend bezeichnet zu werden.

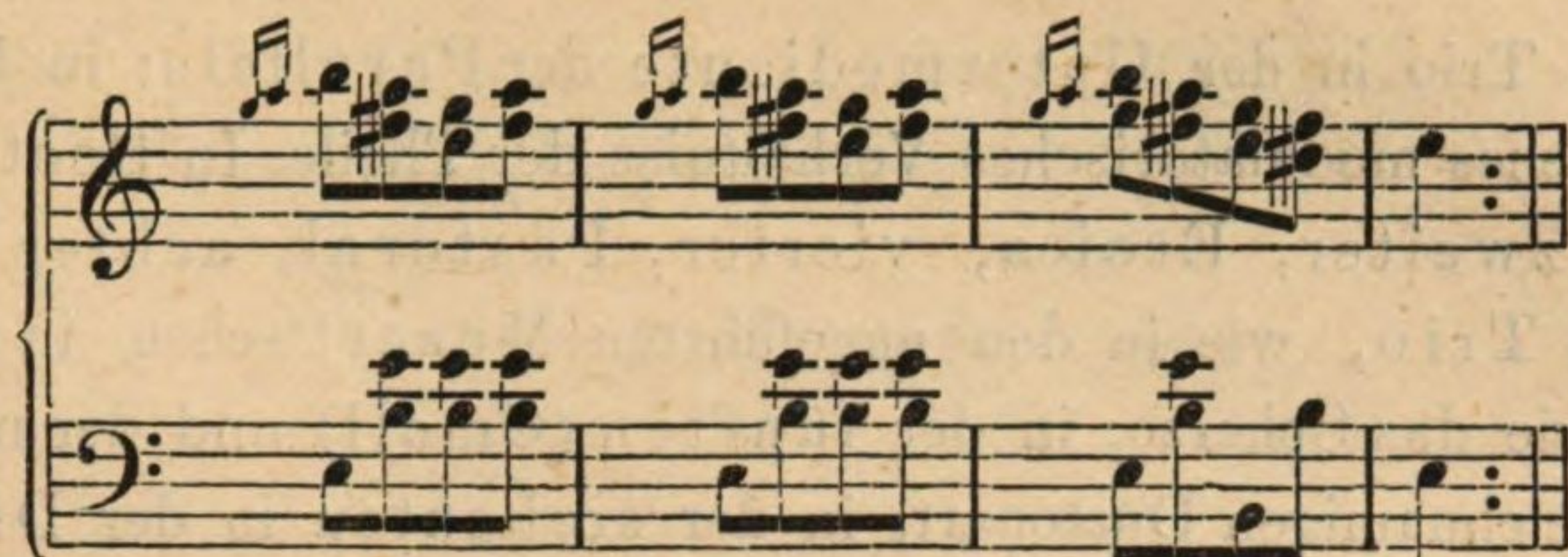
Unsere Classiker haben besonders dem Marsche Beachtung in diesem Sinne gewidmet. Beethovens Trauermarsch in der Eroica-Sinfonie, der mehrerwähnte in der Asdursonate, der Festmarsch in der Adursonate op. 109

Vivace alla Macia.

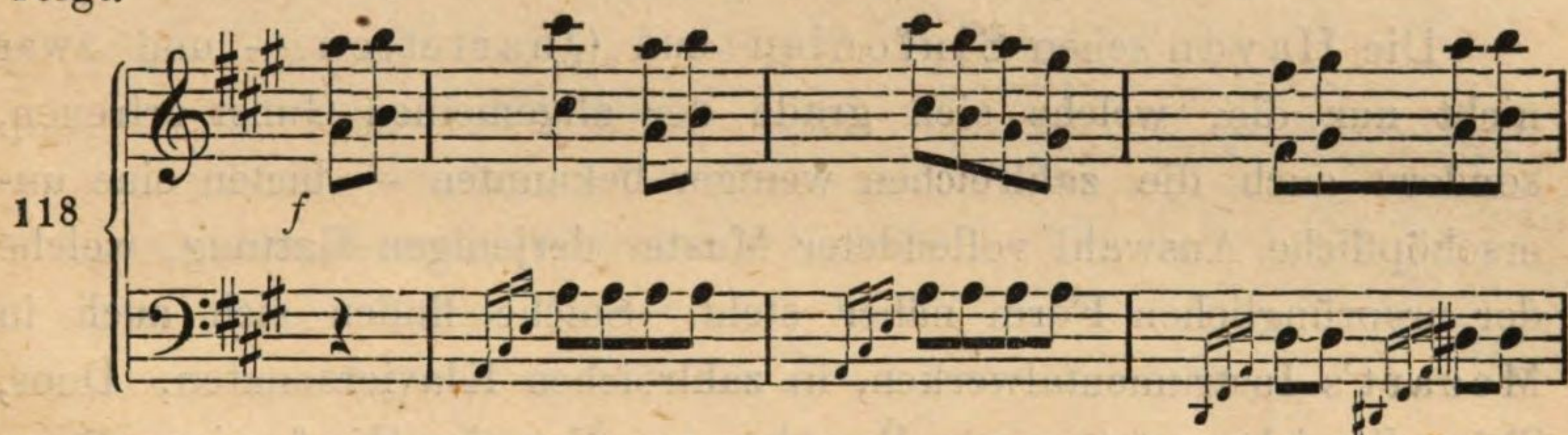
116

mit dem canonischen Trio (Vgl. Contrapunkt und Fuge im freien Satz S. 116), der Marsch in den „Ruinen von Athen“, können als bekannt vorausgesetzt werden. Mozart's Alla turca aus der Adursonate

117



gehört ebenfalls hierher. Eine Eigenthümlichkeit dieser Composition ist die achttaktige Periode, welche jedem Theile als eine Art Coda folgt.



In Chopin's Trauermärsch ahmt die linke Hand in ergreifender Weise das dumpfe Geläute der Glocken nach, eine Art von „Basso ostinato,“ wie er sich auch im 2. Impromptu und einer Etüde desselben Meisters findet.

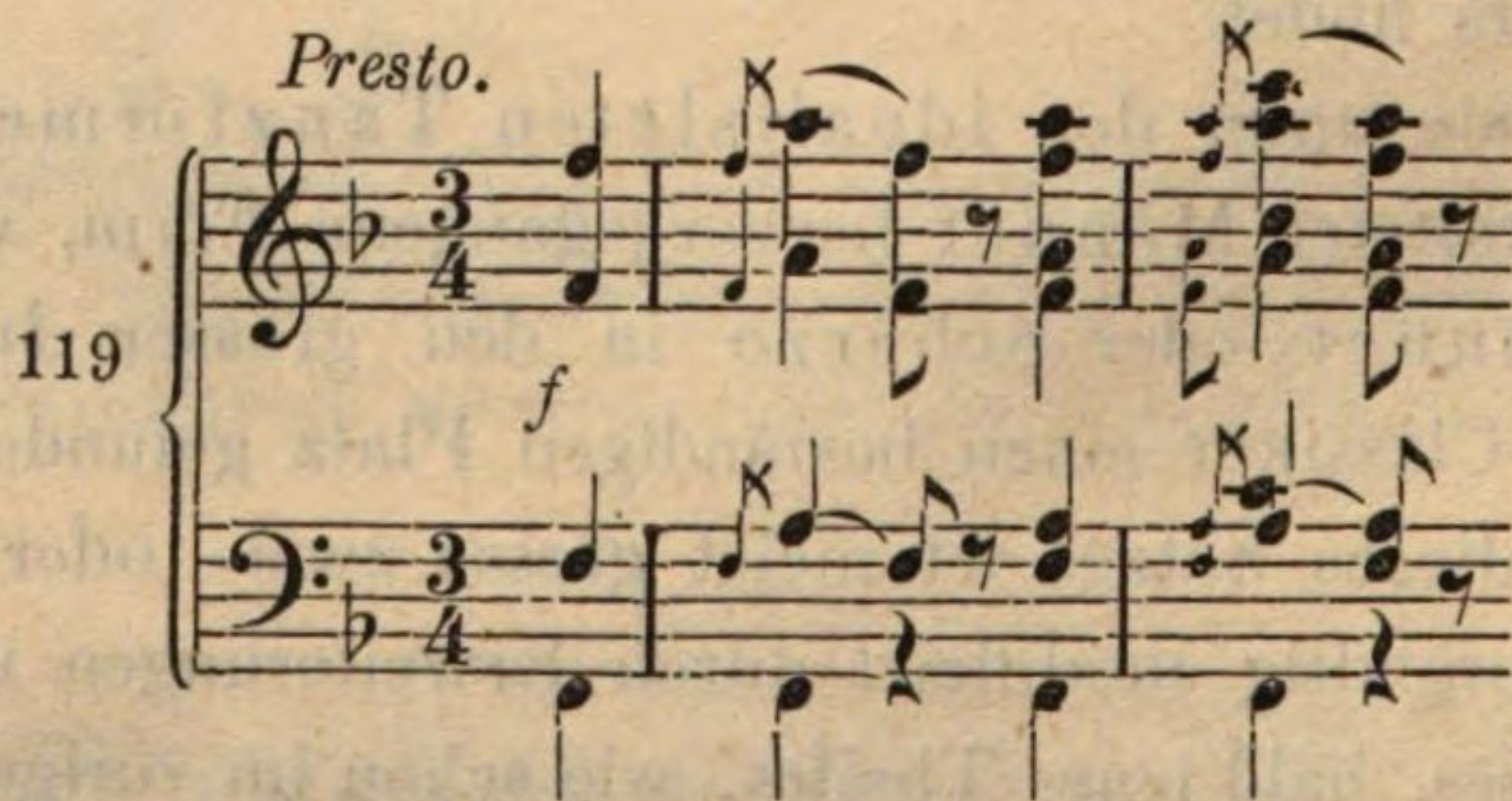
Die wichtigste unter den idealisirten Tanzformen ist aber die aus dem veralteten Menuet hervorgegangene Form, welche unter dem Namen Menuet oder Scherzo in den grossen Instrumentalwerken unserer Classiker einen beständigen Platz gefunden hat.

Die Form dieses Satzes ist meist grosse zwei- oder dreitheilige Liedform, mannigfaltig modifizirt durch Erweiterungen und Verkürzungen bald dieses, bald jenes Theiles, wie schon im vorigen Abschnitt an mehreren Beispielen gezeigt worden ist. Das Trio steht nur ausnahmsweise in der Oberdominante, meist in derselben Tonart, bei Mollsätzen in der gleichnamigen Tonart. In Mozart's Esdur- und Cdursinfonie bleibt das Trio in der Haupttonart, in der Gmollsinfonie in der gleichnamigen Durtonart. In Haydn's Ddursinfonie (Nr. 1)

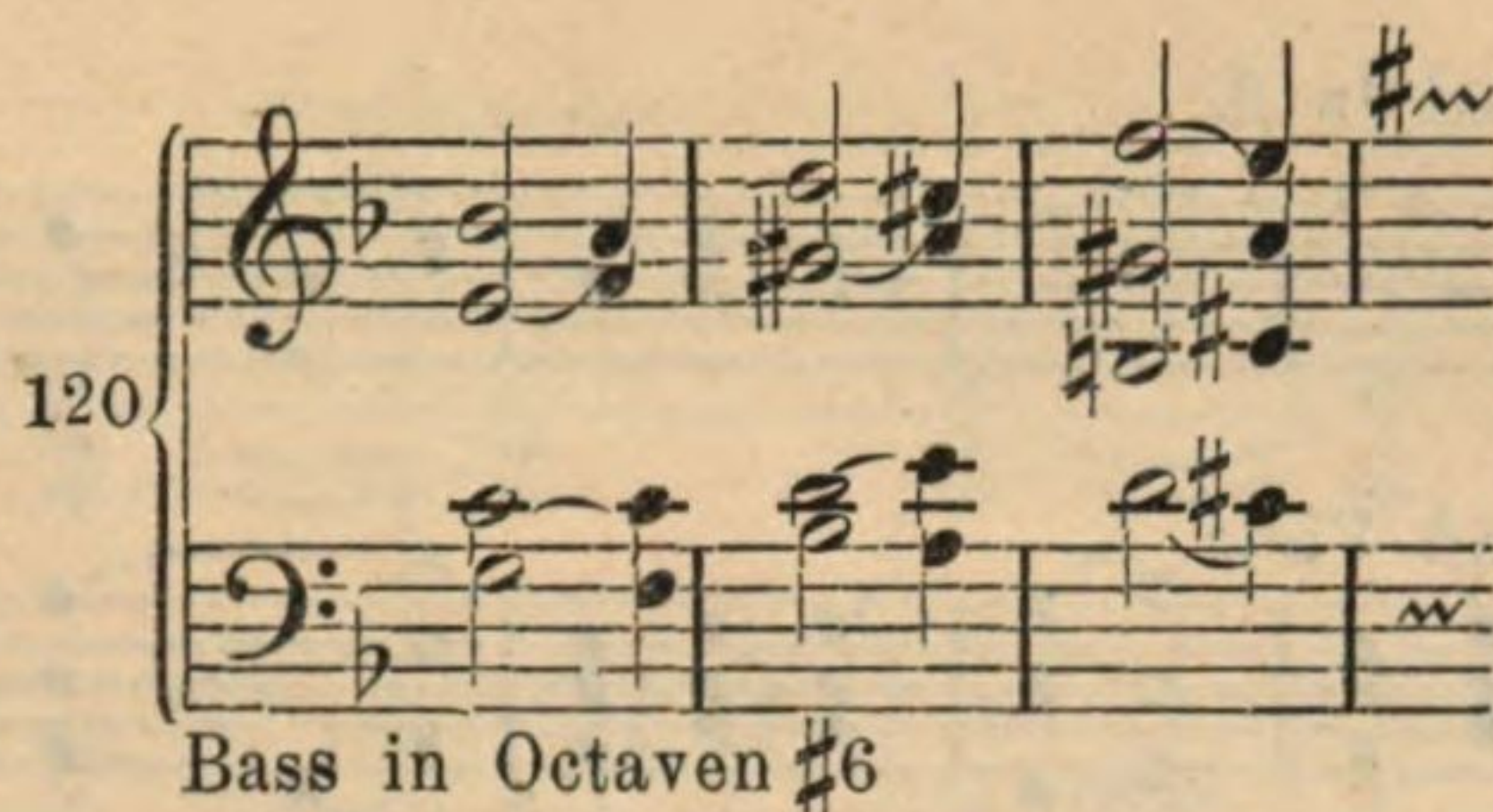
steht das Trio in der Untermediante der Parallele: in Bdur, ein nicht seltenes modulatorisches Verhältniss der Theile. In Beethoven's erster, zweiter, Eroica, vierter, Pastoral, achter Sinfonie steht das Trio, wie in den angeführten Mozart'schen in gleicher Tonart wie das Scherzo, in der fünften (Cmoll) und der neunten in der gleichnamigen Durtonart, in der siebenten in der Durtonart der Untermediante: hier steht das Scherzo in Fdur, das Trio in Ddur. Die siebente Sinfonie ist die einzige von Beethoven in welcher das Scherzo nicht in der Tonart der Sinfonie steht.

Die Haydn'schen Sinfonien und Quartetten — und zwar nicht nur die, welche sich grade der allgemeinen Gunst erfreuen, sondern auch die zahlreichen weniger bekannten — bieten eine unerschöpfliche Auswahl vollendeter Muster derjenigen Gattung, welche der ursprünglichen Form näher steht. Solche finden sich auch in Mozart's Instrumentalwerken, in zahlreichen Klaviersonaten, Duos, Trios, Streichquartetten von Beethoven. Von den Sinfonien dieses Meisters halten sich die Scherzi der ersten, zweiten, vierten, achten in denselben Grenzen. Auf die Art, wie Beethoven im Ausbau dieser Form in anderen Werken verfuhr, wie er sie im Scherzo erweiterte und umgestaltete, müssen wir hier durch einige Beispiele die Aufmerksamkeit lenken, welche den Compositionsjünger zu gründlicherem Studium auch der anderen anregen sollen.

In der siebenten, A-dur-, Sinfonie zeigt der erste Theil des Scherzo Eigenthümlichkeit der Formbildung nur in dem als Einleitung vorangeschickten Zweitakt:



der im Verlaufe immer als Verbindungsglied der Theile dient. Modulatorisch interessant ist, dass der Schluss des ersten Theiles in A dur geschieht (— der Tonart der Sinfonie —), und zwar wird diese Tonart durch plötzlichen Uebergang aus Fdur, mit Hülfe des übermässigen Sextaccordes erreicht.



Im Ganzen besteht der erste Theil aus einer sechszehntaktigen Periode vierter Form (S. 12), deren Nachsatz durch eine Schlussformel von sechs Takten verlängert ist, während ihr eine Einführung von zwei Takten vorangeht.

Der nun folgende zweite Theil dagegen überschreitet die gewöhnlichen Grenzen unserer Form soweit, dass er fast den Charakter einer Durchführung (wie bei der Sonatenform) annimmt. Nach vier Takten des Einleitungsmotives (Nr. 119) bildet sich aus der Wiederholung des Motives —



(vgl. Nr. 120) — theils des ganzen, theils nur des zweiten Taktes, ein achttaktiger Satz, dessen zweites Motiv, nach Ddur übertragen,



sich viermal wiederholt, worauf es in c-moll



in vier Takten auf die Dominante von C führt. — Somit haben wir also — die Einleitung ausgeschlossen — einen zusammengesetzten Satz von $8 + 4 + 4 = 16$ Takten, von A dur nach C dur modulirend. Dieser Satz wiederholt sich jetzt in ganz gleicher Weise, aber — diesmal von C dur nach B dur modulirend. Jetzt scheint in B dur eine nochmalige Wiederholung einzutreten, aber schon im dritten Takt gesellt sich ihr das Einleitungsmotiv zu:

Oboe und Fagott in 8.

124

Violinen und Viola.

und führt zu einer zweimaligen Anführung des ersten achttaktigen Satzes, den der Bass darauf in vierstimmiger Nachahmung (die letzte in Gegenbewegung)

crescendo.

125

Anfang.

in den dritten Theil (Wiederholung des ersten) führt. Der Schluss bildet sich diesmal erst in Cdur mit achttaktiger Schlussformel, darauf mit derselben Schlussformel in zwölf Takten in Fdur. Nach diesem vollkommenen Abschluss wirft sich das Einleitungsmotiv auf die Terz *a*. Unter diesem *a*, welches *tutti ff* eingetreten ist, und *p* in den Geigen liegen bleibt, setzt nun das Trio in Ddur ein, verläuft regelmässig in erweiterter dreitheiliger Liedform, und führt mit einem vierzehntaktigen Anhang durch die berühmte Trugfortschreitung:

126 *diminuendo* ----- *pp*

Violinen
Viola

Horn

Bässe

in das Scherzo zurück, welches sich vollständig wiederholt, nur die Repetition des zweiten Theiles ausgeschlossen.

Hierauf Wiederholung des Trio mit allen Repetitionen und Anhang.

Nochmalige Wiederholung des Scherzo ohne Repetitionen. Der Anhang wirft sich noch einmal auf jenes *a*, welches das Trio einführt. Aber nur die beiden ersten Takte erscheinen, einmal in Dur, einmal in Moll, dann: Kurzgefasster Schluss.

Presto meno assai.

127

p

Presto Tutti.

f

Noch eigenthümlicher gestaltet sich das Scherzo der fünften, C-moll-Sinfonie. Der Vordersatz:

128

pp

poco rit.

wiederholt sich mit einer geringen Erweiterung. Darauf erscheint ein ganz neues Thema:

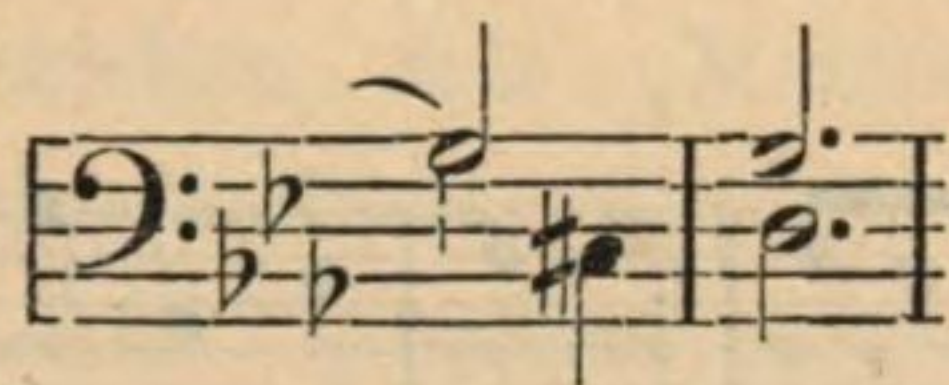
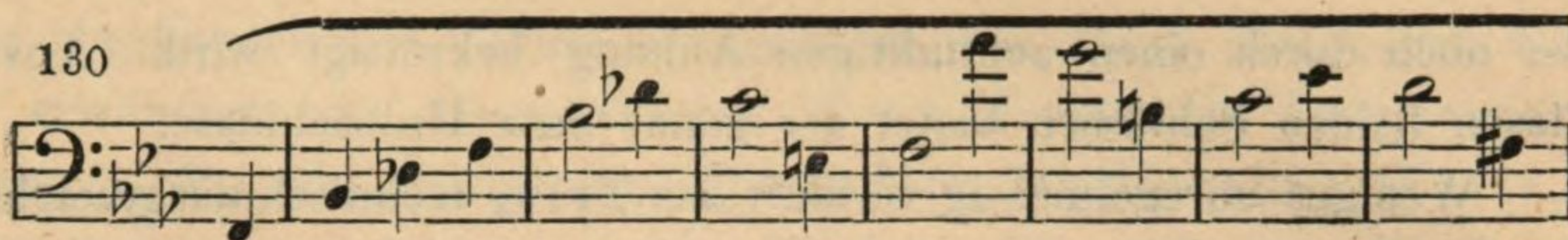
a tempo.

129

ff

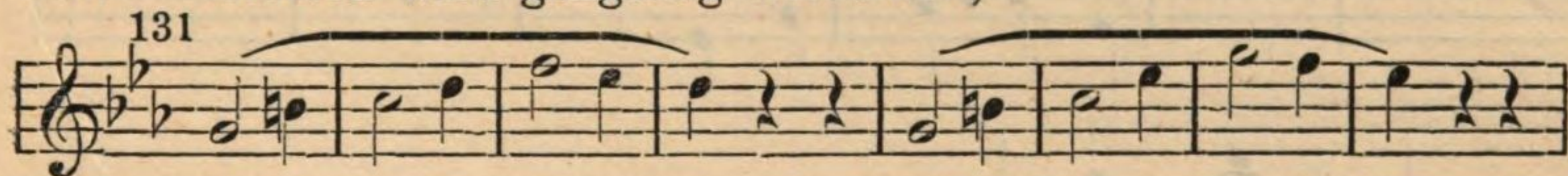
welches, in c moll beginnend, einen Halbschluss in Esdur macht, sich darauf in es moll mit Halbschluss in Gesdur wiederholt, sich in fernerem vier Takten auf die Dominante von es moll wirft, und hier eine Halbschlussformel von acht Takten bildet. Die Dominante von es moll: Bdur, dient nun zur Anknüpfung einer Wiederholung des Bisherigen, — statt von c moll bis Bdur als Oberdominante von es moll, — diesmal von b moll bis Cdur als Oberdominante von f moll. Dabei wird die Wiederholung des ersten Vordersatzes diesmal von 8 auf 18 Takte gedehnt und zur Modulation nach c moll gebraucht.

130

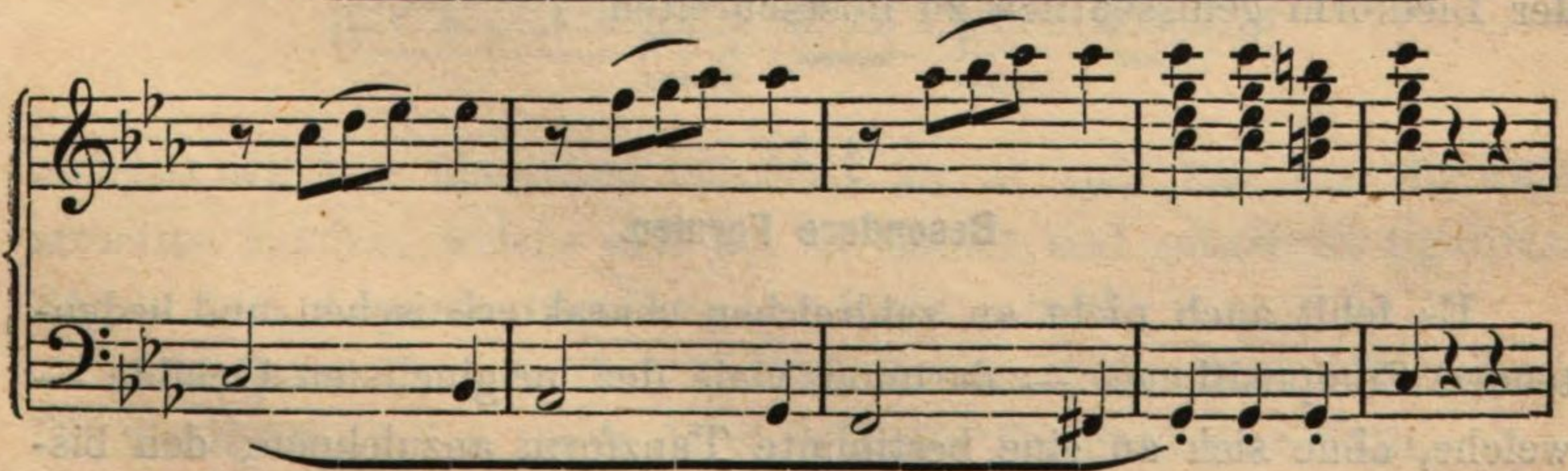
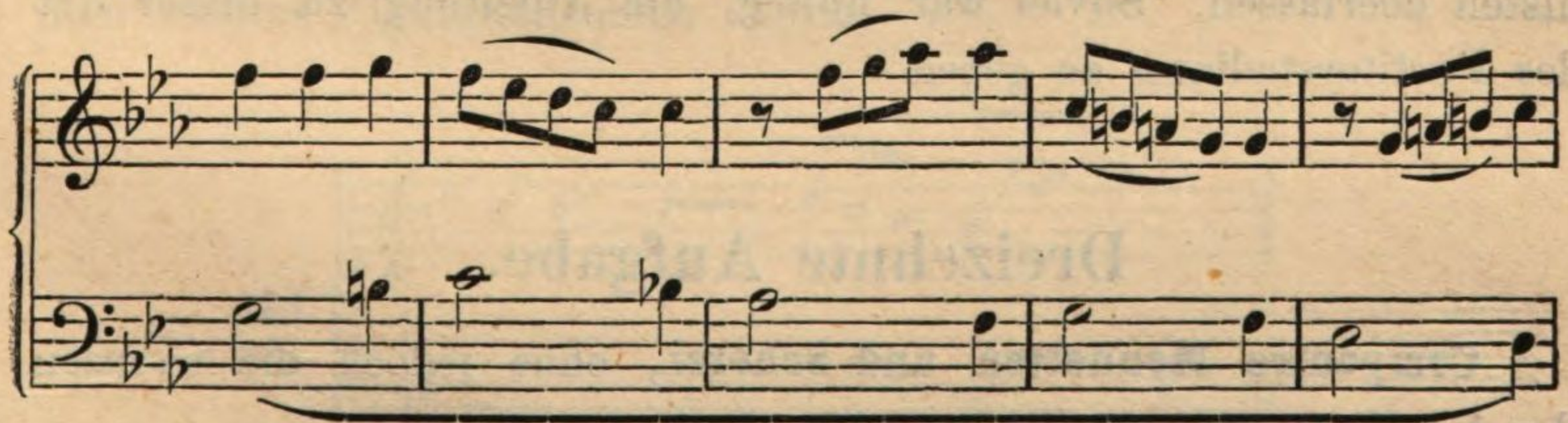
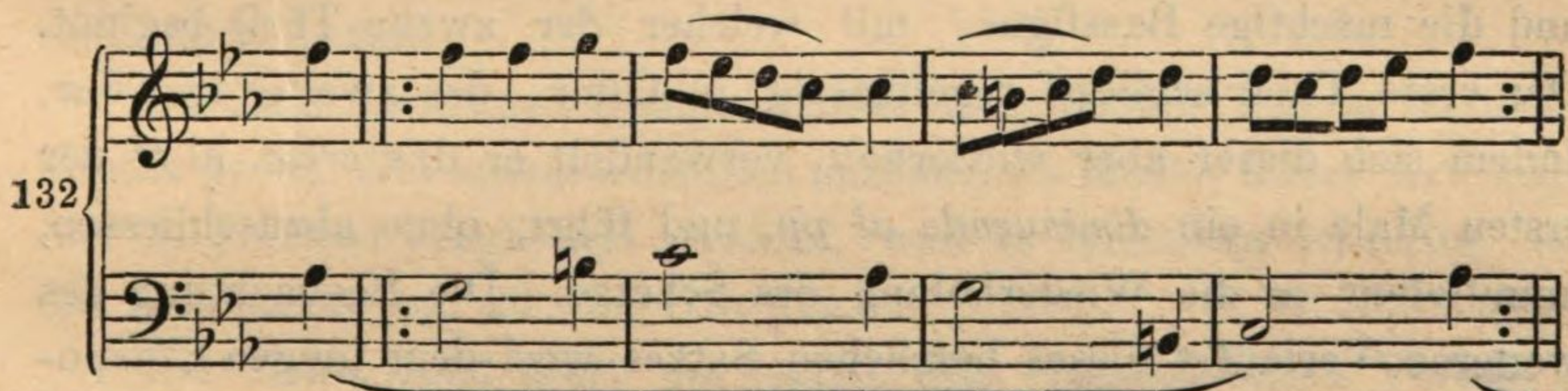


folgt Orgelpunkt.

Jetzt wird wieder aus der Oberdominante von f-moll, = Cdur, die Tonica c-moll. Das erste Thema wiederholt sich, die zweite Hälfte desselben wird gangartig wiederholt,



darauf contrapunktirt Beethoven gegen das im Bass befindliche Hauptmotiv des Themas in der Oberstimme eine bewegte reizvolle Melodie, welche einen vollkommenen Schluss bildet,



der noch durch einen achttaktigen Anhang bekräftigt wird. Ausser diesen beiden Schlüssen bietet der ganze Satz Halbschlüsse.

Weniger unregelmässig verläuft das Trio, technisch ausgezeichnet durch seine fugirte Ausarbeitung

133

ff

und die mächtige Bassfigur, mit welcher der zweite Theil beginnt. Der erste Theil schliesst regelmässig in Gdur, der zweite in Cdur. Indem sich dieser aber wiederholt, verwandelt er das *cresc. al ff* der ersten Male in ein *diminuendo al pp*, und führt, ohne abzuschliessen, unmittelbar in die Wiederholung des Scherzo. Die Beobachtung des weiteren Verlaufes dieses herrlichen Satzes wird dem jungen Componisten überlassen. Soviel war nöthig, um Anleitung zu dieser Art des Partiturstadiums zu geben.

Dreizehnte Aufgabe.

Componire Menuetten und Scherzi, ohne jedoch die Grenzen der Liedform geflissentlich zu überschreiten.

§ 22.

Besondere Formen.

Es fehlt auch nicht an zahlreichen charakteristischen und bedeutenden Compositionen — darunter viele der originellsten Gebilde — welche, ohne sich an eine bestimmte Tanzform anzulehnen, den bis-

her abgehandelten Liedformen angehören. In erster Reihe sind hier zu erwähnen: die Compositionen dieser Formen in langsamem Tempo, die als „Elegieen, Balladen, Lieder ohne Worte,“ oder unter mannigfaltigen andern Titeln, welche sich zum Theil auf den Inhalt beziehen, wie „Melancholie, Resignation, Nocturn u. a.“ selbständige Musikstücke bilden, oder als Theile grösserer Compositionen auftreten. Letzterer Art ist z. B. das Andante der Sonate op. 28 von Beethoven, dessen einzelne Theile bereits im vorigen Abschnitt angeführt sind. (Vgl. Nr. 23. 70).

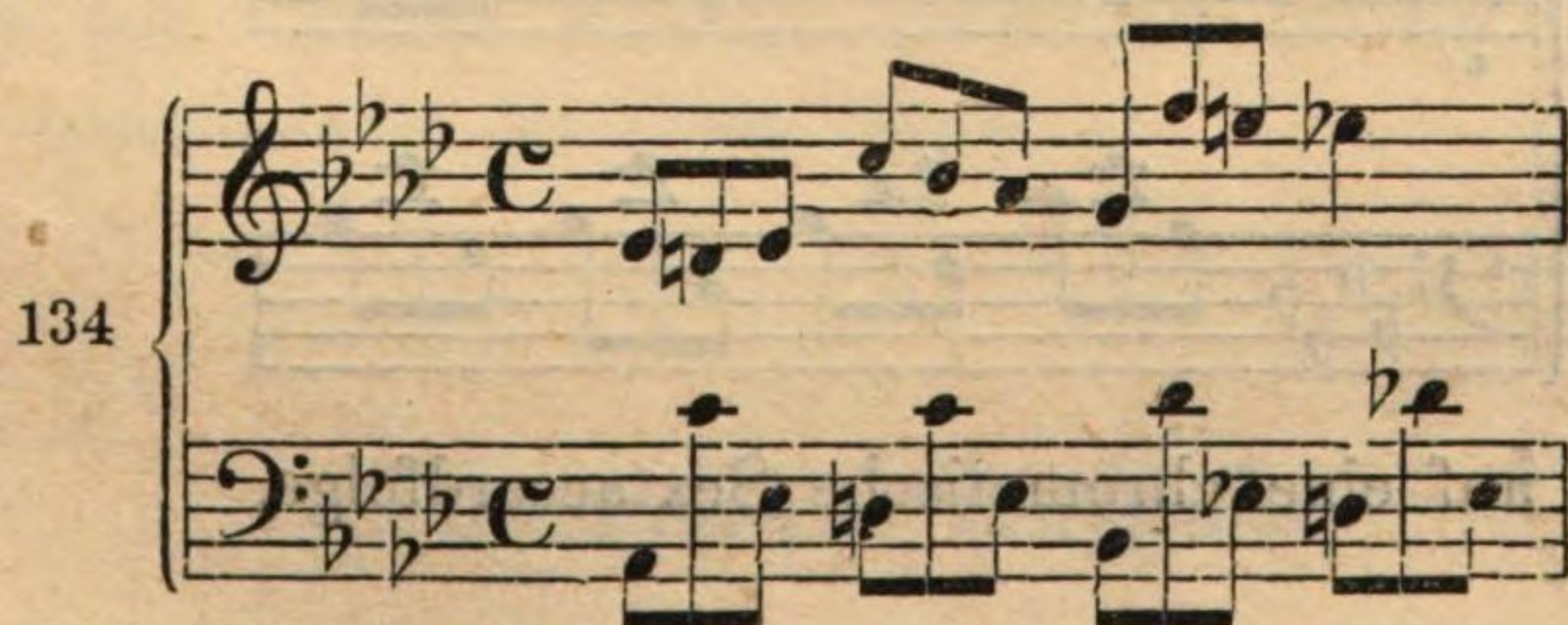
Vierzehnte Aufgabe.

Componire einen langsamen Satz in zusammengesetzter Liedform.

Muster für die einzelnen Theile bietet der erste Abschnitt in hinreichender Anzahl.

Die Zahl derartiger Compositionen im schnellen Tempo ist nicht minder gross. Ein ausserordentlich anziehendes Muster dieser Art möge hier in Kurzem zergliedert werden, weil es besonders lehrreich ist: das Impromptu op. 29 von Chopin.

Die linke Hand führt ein durch den eingeschobenen Vorhalt *d* interessantes Figurationsmotiv durch,



welches wir hier übersehen müssen, wo es sich nur um die Construction handelt, welche sich bei so lehaft und gehaltvoll figurirten Sätzen dem Auge des Anfängers leicht entzieht.

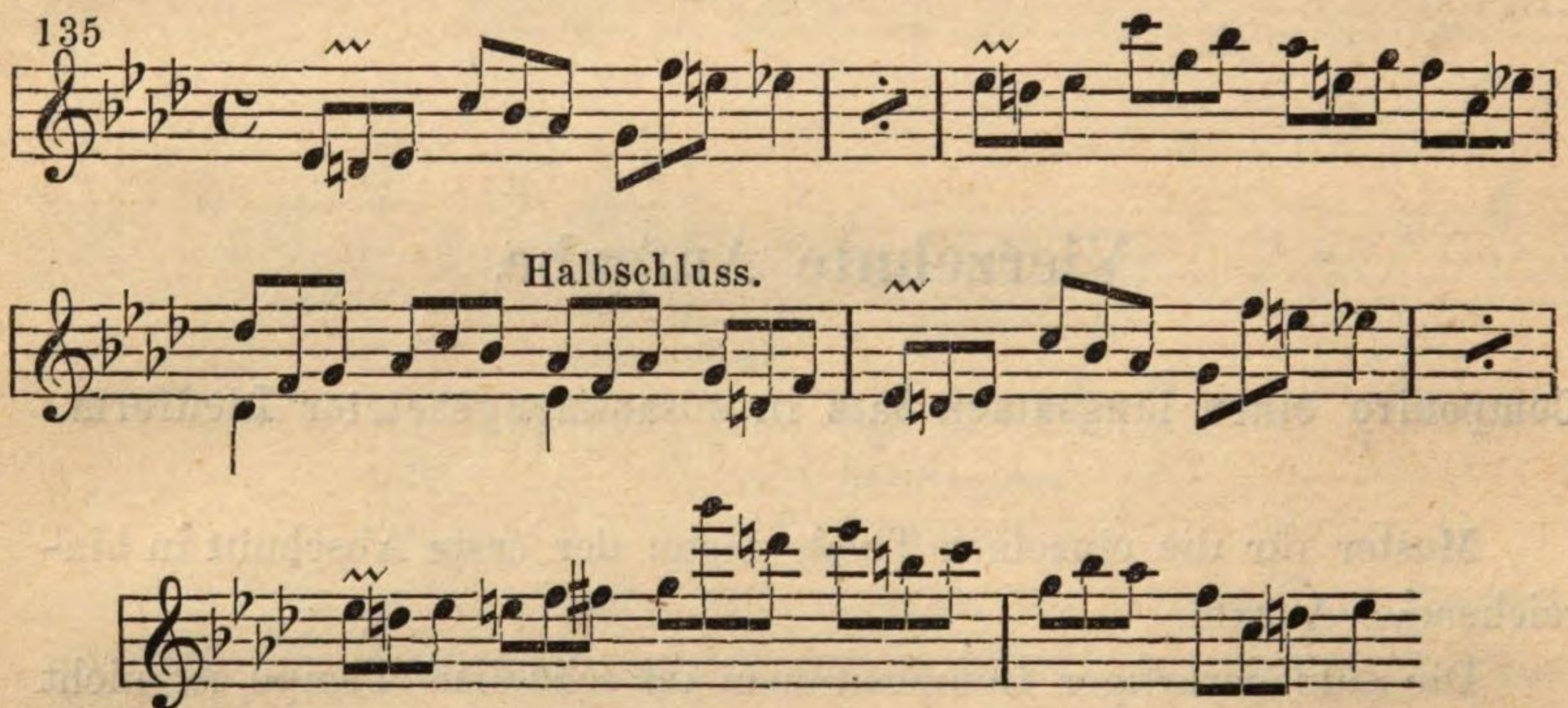
Die ganze Composition verläuft in ununterbrochener Bewegung. Die Schlüsse werden meist durch lebhaft Figuration verhüllt.

Der erste Satz (welcher auf dem oben gegebenen Motiv beruht) hat dreitheilige Liedform von 8, 10 und 16 Takten.

Das Trio hat zweitheilige Liedform von 16 und $|\text{: } 16 \text{:}|$ Takten.

Die Wiederholung des ersten Satzes geschieht wörtlich, ein kurzer Anhang führt zum Schluss.

Wenden wir uns nun den einzelnen Theilen zu, so finden wir zu Anfang eine regelmässige Periode zweiter Form, aus Vordersatz und Nachsatz, je zu 4 Takten, gebildet.



Der zweite Theil modulirt hin und her, von Esdur nach b-moll, nach Asdur zurück, zwischen Asdur und Esdur:



wirft sich dann auf eine chromatische Sextaccordfolge,



deren Wiederholung ihn um zwei Takte verlängert, und dann mit Halbschluss in die Wiederholung: den dritten Theil.

Die verhältnissmässig grosse Ausdehnung dieses dritten Theiles ist uns nichts Neues mehr, um aber die Dehnungen besser zu beobachten, ist es vortheilhaft den Satz einmal, nach Art unserer ersten Uebungen, derselben zu entkleiden, und auf das Mafs der ersten Periode zu beschränken.

138

Eingeschoben
3½ Takte

Folgt Anhang und Uebergang in das Trio. Die interessante Modulation desselben möge der Beobachtung des Schülers selbst überlassen werden. Zu bemerken ist nur, dass die zweite Periode dieses zweitheiligen Liedsatzes zu der ersten keine unmittelbare thematische Beziehung hat. Solche Zusammensetzungen finden wir schon bei Mozart, besonders in der Oper, häufig.

Fünfzehnte Aufgabe.

Componire ein, von bestimmter Tanzform unabhängiges Musikstück zusammengesetzter Liedform in schnellem Tempo.

Hauptsächlich hat man den Gebrauch einer stereotypen, tanzmässigen rhythmischen Begleitungsform zu vermeiden.

B. Die niederen Rondoformen.

§ 23.

Die niederen Rondoformen beruhen ebenfalls im Wesentlichen auf in sich geschlossenen Elementarformen, doch unterscheiden sie sich von den zusammengesetzten Liedformen durch eine unmittelbarere — innigere — Verbindung der Theile. Sie begegnen sich dabei häufig soweit mit der Liedform, dass man zweifeln kann, welche von beiden in einem gegebenen Falle vorliegt. Denn — wie einerseits die Liedformen gelegentlich ihre festen Grenzen zu verwischen bemüht sind, — lässt andererseits die Rondoform zuweilen eine schärfere Begrenzung zu.

Die Eigenschaft der Rondoform, welcher sie den Namen (Rundgesang) verdankt, ist das Abschweifen von einem Hauptthema und wieder Zurückkommen auf dasselbe. Die Eigenschaft aber, durch welche das Rondo sich von der zusammengesetzten Liedform am wesentlichsten unterscheidet, — besonders wie sich diese in den Tanzformen zeigt — besteht in der metrischen und rhythmischen Ungebundenheit der Construction und des **Tonsatzes**. Die rhythmische Uniformität fällt hier gänzlich weg. Die Phantasie ist sowohl in Construction, wie in rhythmischer Ausgestaltung auf sich selbst gestellt, frei — (aber auch — einer Stütze mehr beraubt.)

Man theilt die Rondoformen in niedere und höhere. Die niederen beruhen ausschliesslich auf der Liedform und ihren Elementen, die höheren zum Theil auf der Sonatenform, setzen also die Bekanntschaft mit dieser voraus. (Statt dieser Bezeichnung die Ausdrücke „klein und gross“ zu wählen, erscheint nicht passend, weil der Umfang von dieser Unterscheidung nicht wesentlich betroffen wird.)

Der wesentliche Unterschied der niederen Rondoformen unter sich besteht in der Zahl der verwendeten Themata. Darnach unterscheidet man:

Rondo erster Form, mit einem Thema,

Rondo zweiter Form, mit zwei Themen,

Rondo dritter Form, mit drei Themen.

§ 24.

Rondo erster Form.

Im Rondo erster Form gibt es nur ein selbständiges Thema. Zwischen diesem und seinen Wiederholungen bilden sich keine abgeschlossenen Formen. Unter diesen letzteren verstehen wir, ausser der Liedform, die Periode und die grosse tonisch abschliessende Satzform (§ 61). Andere Formen des Satzes gelten nicht für hinreichend abgeschlossen um dem Hauptthema gegenüber die Bedeutung eines Themas beanspruchen zu können.

Das Thema hat immer eine festgeschlossene Form, meist die eines Liedes, oder einer grossen Periode, selten die eines grossen, angedehnten Satzes.

Die Zwischensätze dieser Form sind nun entweder **thematisch**, d. h. irgend welchen Gedanken des Hauptthemas ausführend, oder **eigenthümlichen Inhalts**, d. h. neue Motive einführend, aber dieselben nicht zu abgeschlossener Form ausbildend.

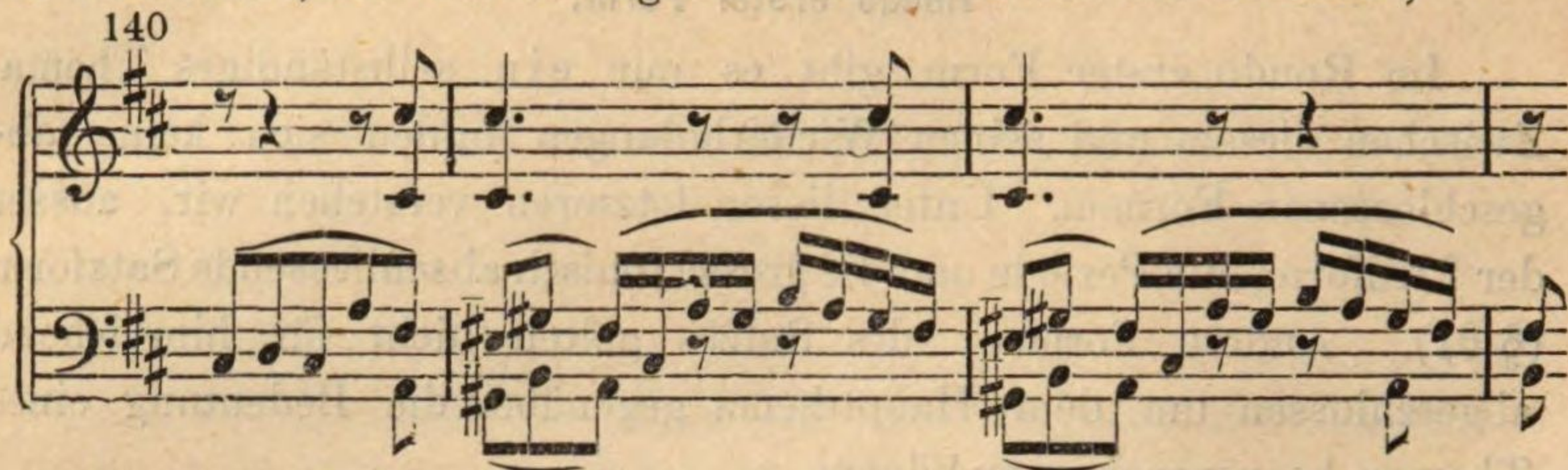
Die Wiederholungen des Themas werden in der Regel **variirt**. Dies geschieht besonders im langsamen Tempo, welches dieser Form vorzugsweise eigenthümlich ist.

Der Schluss wird häufig durch einen (meist thematischen) **Anhang** bereichert.

Ein Beispiel eines solchen Rondo's liefert das **Largo appassionato** der D-dur Sonate von Beethoven op. 2, dessen Thema ausgedehnte zweitheilige Liedform hat (vgl. Nr. 50, 51). Nach dem Schluss desselben beginnt in h-moll folgender Satz:



der nach vier Takten in fismoll fest abschliesst. In fismoll wiederholt er sich sofort, mit Versetzung der Melodie in die Mittelstimme,

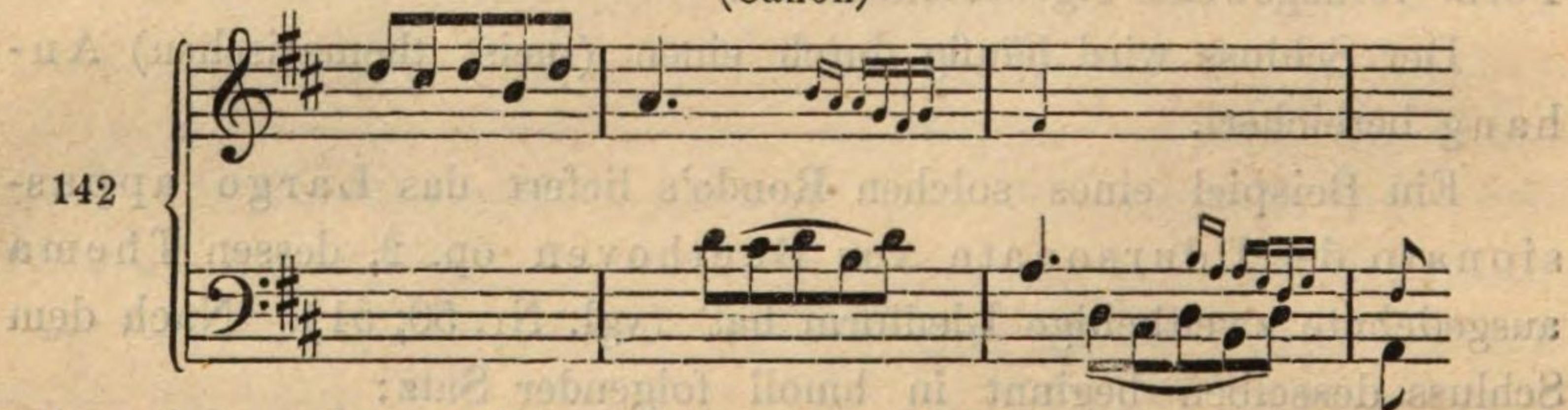


wendet sich aber dann mit einem neuen Motiv



auf die Unterdominante der Haupttonart, und durch diese in das Thema zurück, welches sich wörtlich, ohne Variation, wiederholt. Hieran hängt sich ein Satz von vier Takten, anknüpfend an den Mittelsatz des Themas, mit folgender Imitation:

(Canon)



die sich in erhöhter Figuration wiederholt:



auf dem Schlusstakt dieses Satzes beginnt das Thema in **Moll**, in mächtiger harmonischer Steigerung auf die Dominante führend, worauf es noch einmal, zur achttaktigen Periode verkürzt, unter neuer Figuration der zweiten Stimme



auftritt, und der ganze Satz mit achttaktigem Anhang schliesst. *)

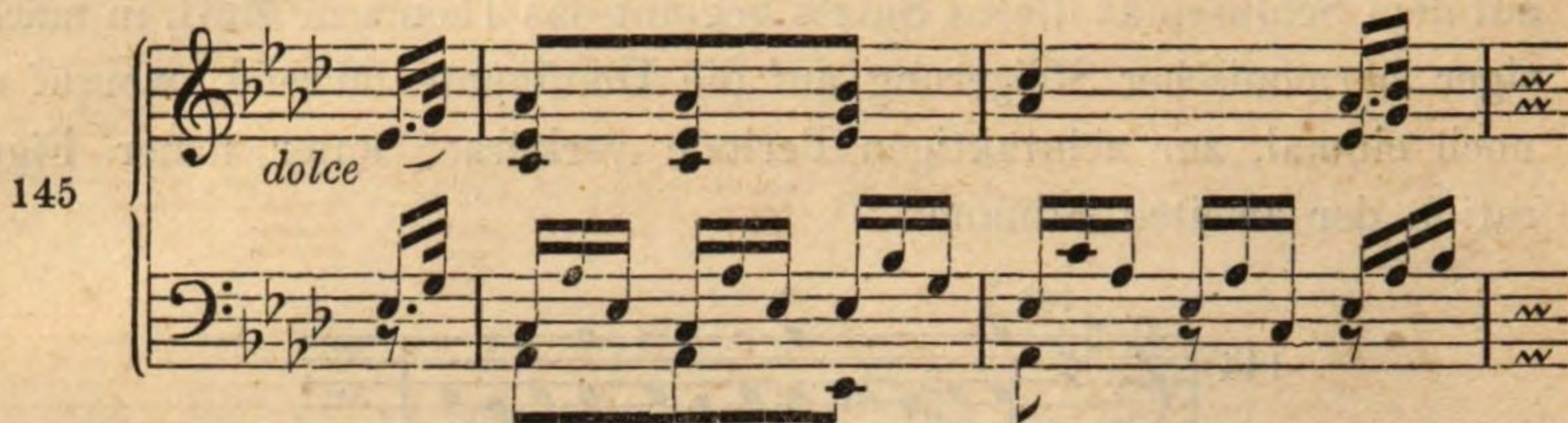
Sechzehnte Aufgabe.

Componire ein Rondo erster Form in langsamem Tempo.

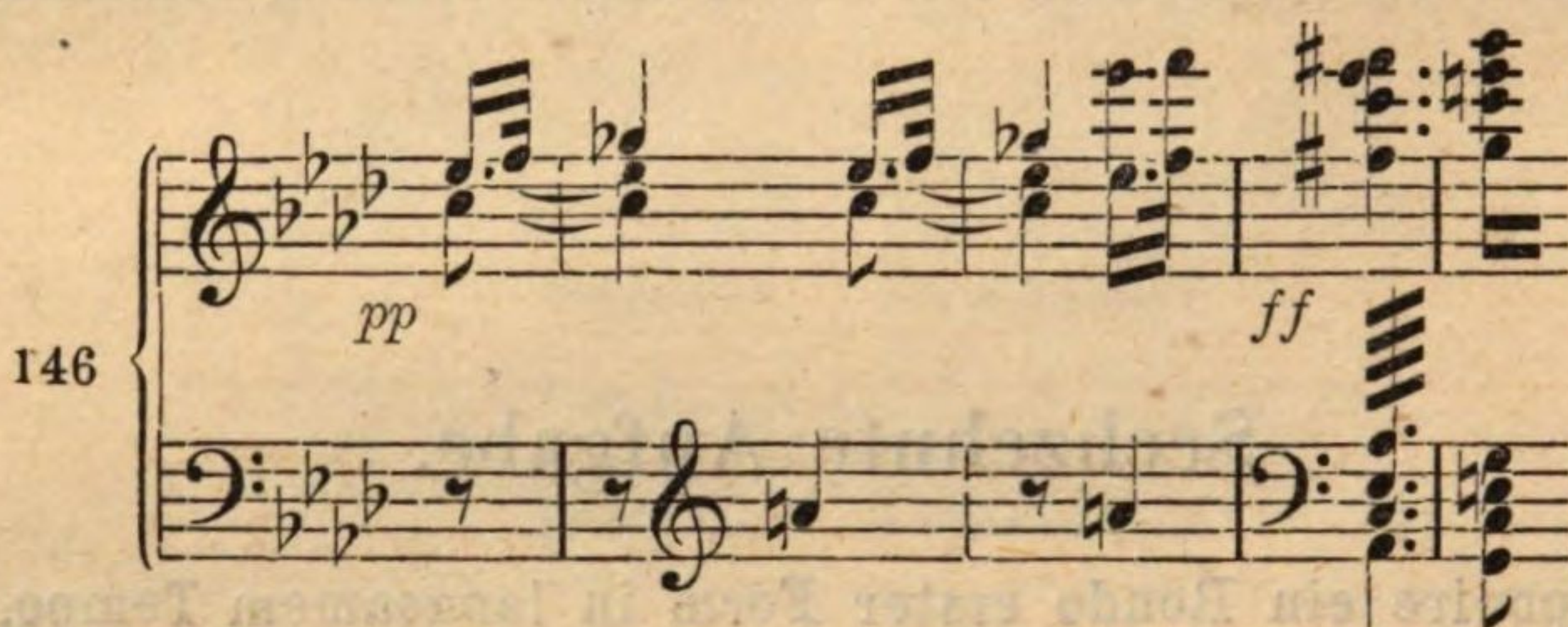
Unter allen Anwendungen dieser Form ist wohl am berühmtesten und als das vollendeteste Muster zu betrachten: das Andante der **Cmoll-Sinfonie**. So gewiss man voraussetzen darf, dass der Composition Studirende mit demselben auf das genaueste bekannt ist, muss es hier doch einer technischen Analyse unterworfen werden, nicht nur, um als Muster der Formbildung zu dienen, sondern auch um auf die vollendete Art hinzuweisen, wie hier die Variationen des Themas ausgeführt und eingeleitet sind.

Das Thema, welches in Nr. 31 gegeben ist, erweitert sich durch einen Satz, der sich aus seinem Schlusse entwickelt, von acht auf zweiundzwanzig Takte. Hieran schliesst sich — rhythmisch an die erste Figur des Themas anknüpfend, ein Satz von 27 Takten, in **Asdur** beginnend:

*) Es sei hier gelegentlich zur Sprache gebracht, was der Leser längst bemerkt haben wird, dass nämlich das Wort: Satz in der Musiklehre mit mannigfaltiger Bedeutung gebraucht wird. Die Hauptunterschiede seiner Bedeutung sind 1) Satz als Elementarform in den verschiedenen Gestalten, die wir im ersten Abschnitt aufgeführt haben, 2) Satz als vollständiger Theil eines grösseren Kunstwerkes, wie die Sätze einer Sinfonie, einer Sonate, eines Streichquartetts 3) Satz im Sinne von Schreibart, Satzweise, Methode der Composition, wie contrapunctischer, harmonischer Satz, welche in der Harmonielehre, der Lehre vom strengen und freien Satz abgehandelt werden. Die grosse Verschiedenheit der Bedeutung macht den Gebrauch derselben Bezeichnung unverfänglich: weil der Zusammenhang keinen Zweifel aufkommen lässt. Dagegen wird 4) Satz aber auch für jede Form überhaupt gebraucht, und dieser Gebrauch nöthigt allerdings zu einiger Vorsicht.



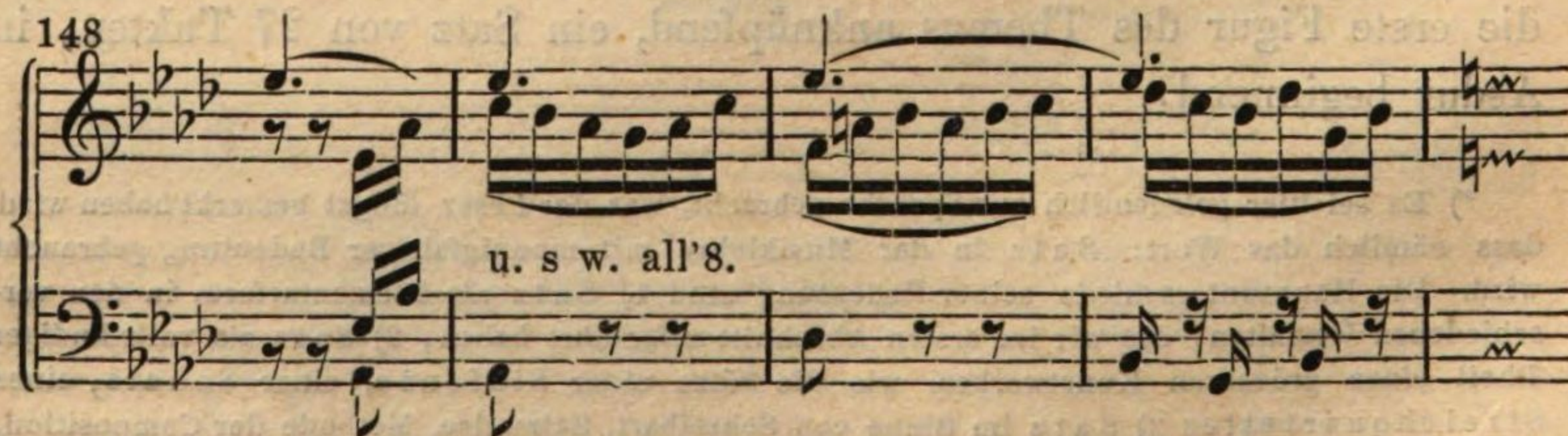
später, mit jenem berühmten Uebergang vom *pp* zum *ff*,



Cadenz in Cdur machend. Hierauf beginnt derselbe Satz, diesmal von Blechinstrumenten intonirt, in Cdur,

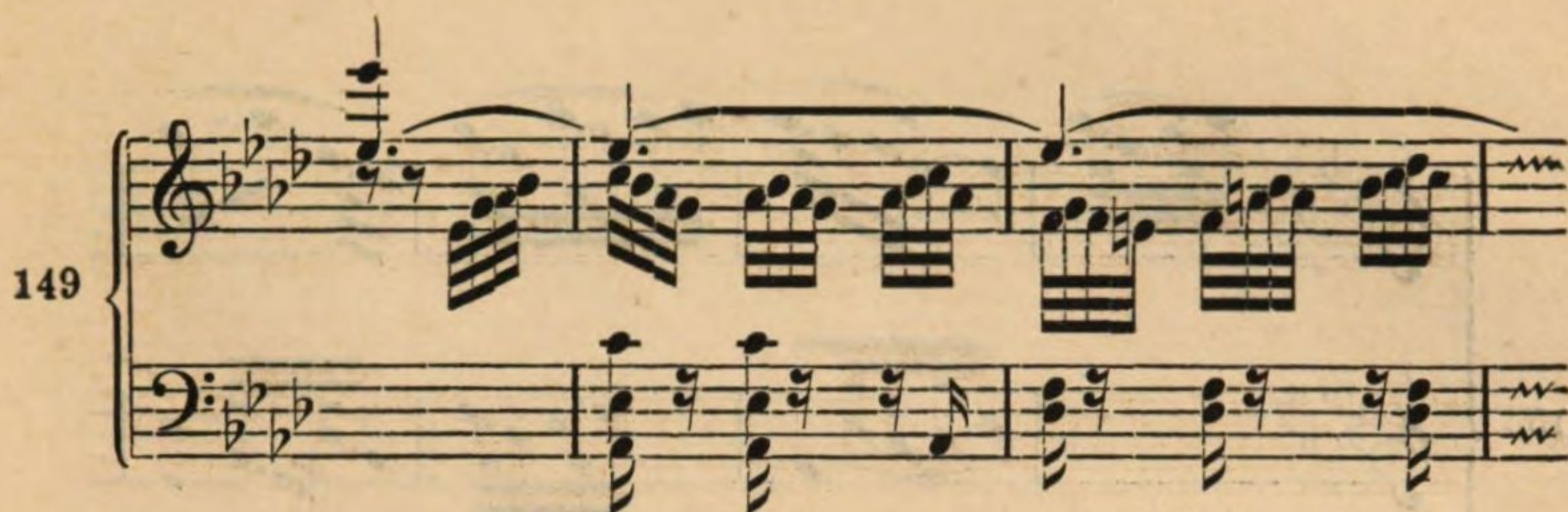


und modulirt von da im *pp* zurück nach Asdur, wo die erste Variation eintritt:



Diese erstreckt sich, in gelinder Steigerung der Figuration, über alles Vorhergegangene.

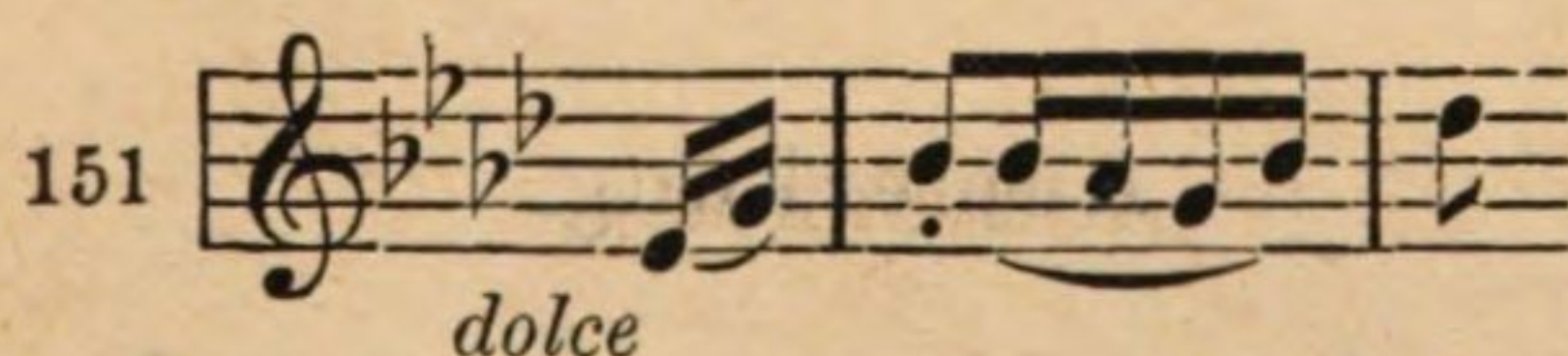
Die nun folgende zweite Variation:



beschränkt sich auf den eigentlichen Hauptsatz (8 Takte), wiederholt sich in Steigerung, und führt unmittelbar in die dritte Variation:



Diese schliesst im zehnten Takt auf der Dominante, und hier beginnt nun, aus dem Motiv



sich entwickelnd, der vierstimmige Satz von Flöte, Oboe und Clarinette, der schliesslich in die im Klange gesteigerte Cdurstelle (No. 147) zurückführt. Von dieser lenkt dann eine figurative Modulation in die letzten beiden Variationen, deren erste Minore (Moll) ist,



während die zweite sich frei canonisch gestaltet.



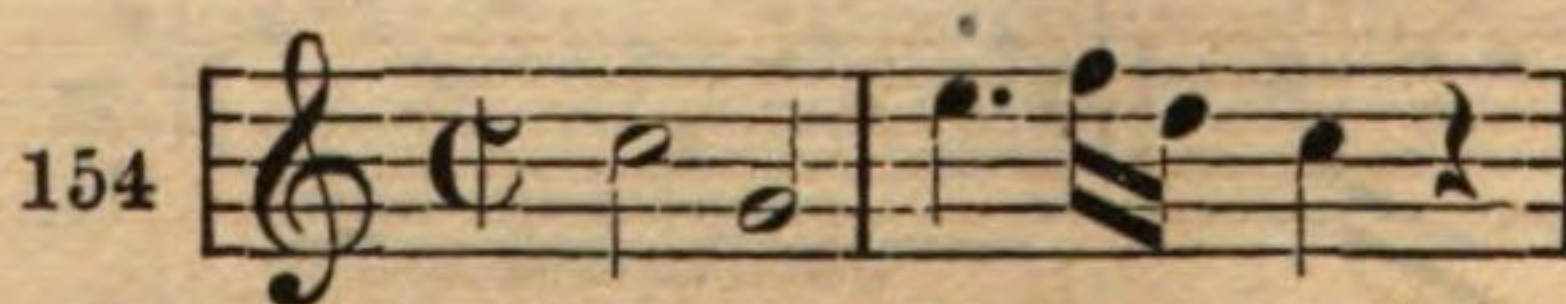
Das folgende *più moto* und *a tempo* ist schliessender Anhang.

Im schnellen Tempo gestaltet man die erste Rondoform am besten in ausgedehnter (gleichsam redseliger) dreitheiliger Liedform, von der aus man sich in Gängen, Passagen, Modulationen ergeht, auf ihre abgekürzte Wiederholung zurückkommt, abermals abschweift und mit vollständigerer Wiederholung nebst Anhang schliesst.

Beispiel von Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 3, Rondo Allegro.

Anmerkung.

Es wurde oben darauf hingewiesen, dass Verwechslung von Rondo und zusammengesetzter Liedform leicht möglich ist. Aber auch ausgedehnte einfache Liedform kann mit der Rondoform verwechselt werden. Ein nicht grade hervorragendes, aber in hohem Grade deutliches Beispiel ist das „Andante un poco Adagio“ aus der Mozart'schen Sonate:



Dieses lange, 79 Takte zählende Musikstück:



ist nichts weiter, als eine durch ausgeschriebene und variirte Wiederholungen der einzelnen Theile ausgedehnte zweitheilige (oder zwei- bis dreitheilige) Liedform in folgenden Verhältnissen:

Erster Theil	{	Vordersatz	8 Takte
		Nachsatz	8 "
		Variirte Wiederholung	16 "
Zweiter Theil	{	Vordersatz	12 "
		Nachsatz	8 "
		Variirte Wiederholung	20 "
		Verlängerung des Schlusses	4 "
		Anhang	4 "
zusammen			79 "

§ 25.

Das Rondo zweiter Form.

Im Rondo zweiter Form stehen sich zwei Themata gegenüber, von denen das zweite hinsichtlich der Tonart sich meist ebenso verhält, wie in den zusammengesetzten Liedformen das Trio zum Hauptsatz, d. h. es ist nur ausnahmsweise in der Oberdominante, meist in der Parallele, Gleichnamigen (Maggiore (Dur) gegen Minore (Moll) und umgekehrt), Mediente oder gelegentlich einmal in einer entfernteren Tonart.

Das erste Thema ist ebenso construirt, wie das Thema der ersten Rondoform.

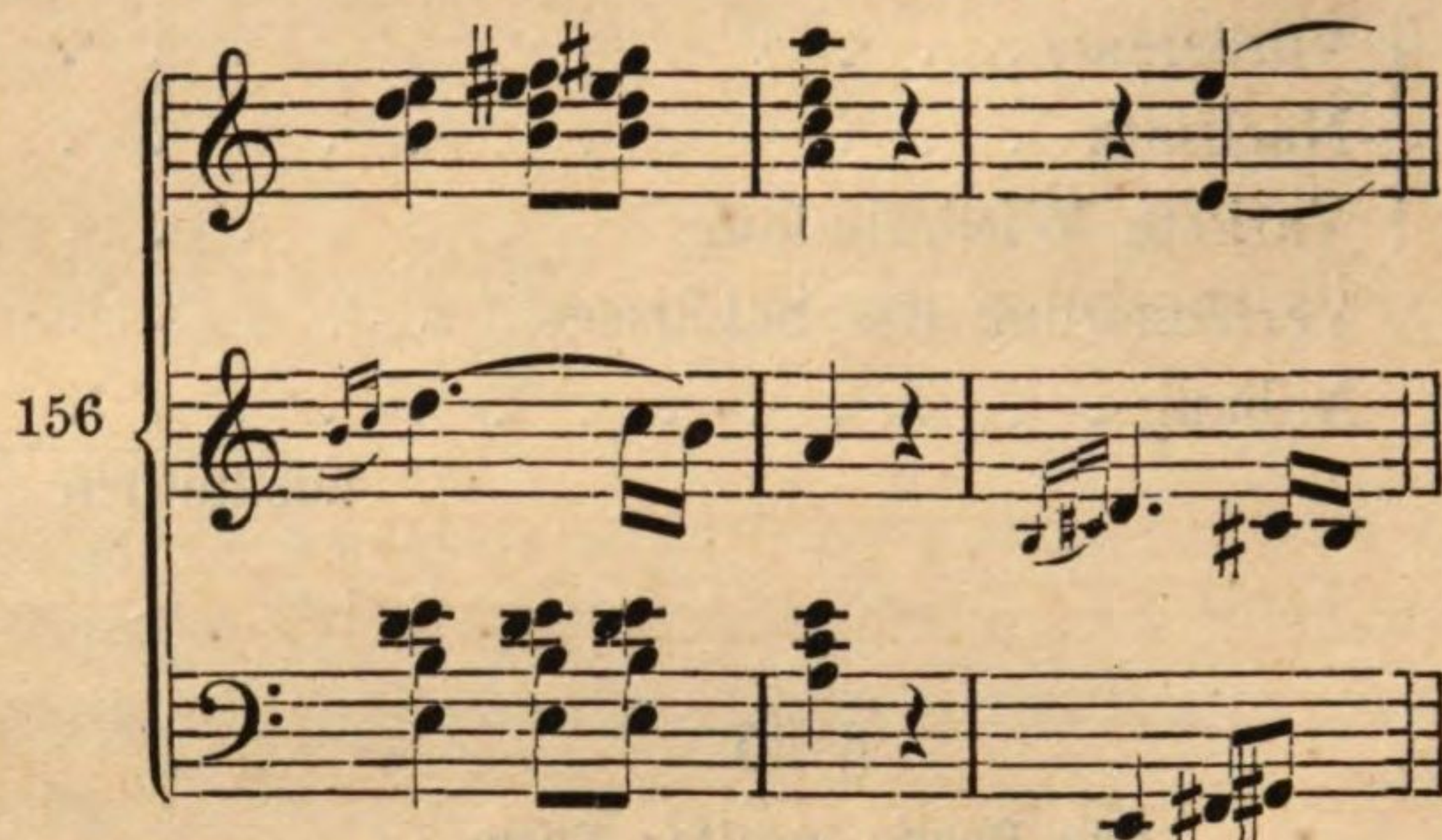
Das zweite Thema wird entweder durch einen Uebergang eingeführt, oder schliesst sich unmittelbar an das erste an. Im letzteren Falle nähert es sich sehr der zusammengesetzten Liedform. Doch ist in jener die liedförmige Gestalt des Themas obligatorisch, was hier nicht der Fall ist.

Dagegen zeigt das zweite Thema eine entschiedene Neigung, vor der Schlussbildung in das erste Thema zurückzuführen.

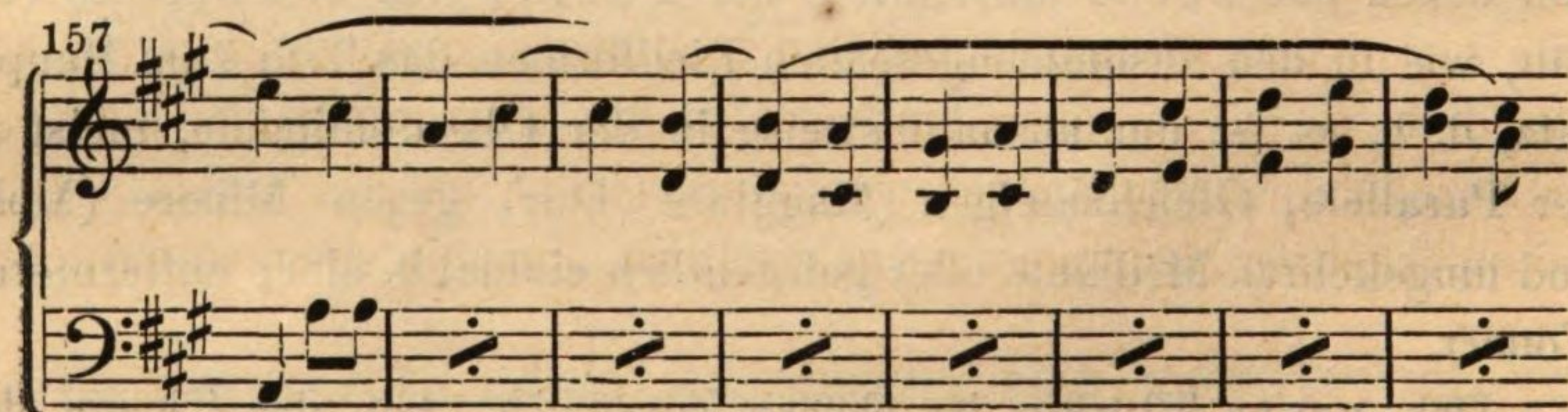
Ob der Wechsel der beiden Themata sich nur einmal oder wiederholt vollzieht, ist für die Formbestimmung gleichgültig; ebenso, ob die Themata sich vollständig, verkürzt oder erweitert wiederholen.

Das glänzendste Beispiel für diese Form, obgleich der zusammengesetzten Liedform mit Hauptsatz und Trio nahe verwandt, ist das unvergleichliche Allegretto der A dur-Sinfonie.

Der kleine zweitheilige Liedsatz (vgl. Nr. 25) der dieser einzig grossen Composition zu Grunde liegt, und durch Wiederholung der letzten acht Takte auf 24 Takte ausgedehnt wird, wiederholt sich erst in drei Variationen, welche von der Verbindung von Bratschen, Violoncells und Bässen bis zur Entfaltung der Macht des ganzen Orchesters fortschreiten. Dann führt ein kurzer Uebergang:



in das zweite Thema, welches in A dur steht, und das rhythmische Grundmotiv im Basse festhält.



Das zweite Thema hat folgende Construction:

Periode (mit obigem Vordersatz) schliesst in E dur
(Oberdominante) 16 Takte.
Eingeschobener Imitationssatz $3 \times 2 = 6$ Takte.

Clarinete.



Periode von zweimal 8 Takten, das erstemal im Hauptton schliessend, das zweitemal in C dur	16 Takte.
Der obige Imitationssatz in C dur	6 Takte.
	44 Takte.

Ein Zurückgehen auf den Anfang findet nicht statt. Hier bricht der Satz ab, und wirft sich auf die Dominante von a moll.

Vierte Variation. Flöte, Oboe, Fagott den Contrapunkt (S. 22) Bass das Thema. Violinen und Bratsche Figuration. Diese Variation ist durch einen Anhang verlängert. Unmittelbar an diesen schliesst sich ein Fugato über das Thema



als fünfte Variation; schliesst mit einer Figuration der Holz-Bläser im *ff* gegen das vom Streichquartett, Trompeten, Hörnern und Pauken in acht Takten durchgeführte Hauptmotiv, welches fest in a-moll abschliesst.

Darauf der Nr. 156 gegebene Uebergang, leicht variirt, und Wiederholung des zweiten Themas — zur tonisch abschliessenden Periode, mit Anhang von 4 Takten, verkürzt.

Satz von 8 + 4 Takten aus dem Hauptmotiv.

Letzte Variation und Schluss.

Als Variation des Themas kann man den Adursatz nicht betrachten, dazu fehlen ihm die harmonischen Bedingungen. Als Trio fehlt es ihm an Selbständigkeit der Construction. Wir dürfen ihn also mit Recht als zweites Thema eines Rondo zweiter Form betrachten, dessen Hauptthema vielfach variirt wird.

Einfacher, und dem Verständniss des Anfängers näher liegend, gestalten sich die Rondo's zweiter Form in den Claviersonaten von Beethoven:

C dur op. 2. Adagio. I E dur, II e moll.

E dur op. 14. Finale. I E dur, II G dur.

G dur op. 31. Adagio. I C dur, II A s dur.

denen sich viele andere Compositionen unserer Meister an die Seite stellen lassen.

Siebzehnte Aufgabe.

Componire ein Rondo zweiter Form, Tempo Allegretto.

§ 26.

Das Rondo dritter Form.

Das Rondo dritter Form vertheilt seine drei Themata so, dass sich nach dem zweiten das erste (abgekürzt?) wiederholt, alsdann das dritte folgt, nach welchem sich abermals das erste (ganz oder weniger abgekürzt) wiederholt, und mit einem Anhang zum Schlusse führt.

Erstes Thema.

Zweites Thema.

Erstes Thema.

Drittes Thema.

Erstes Thema.

Anhang und Schluss.

Das erste Thema hat vorherrschend (besonders im schnellen Tempo) ausgedehnte Liedform, so dass der Unterschied zwischen der dritten Rondoform und der zusammengesetzten Liedform mit zwei Trios (abgesehen von der freieren und reicheren Beschaffenheit des Tonsatzes) oft nur im Vorherrschen der Neigung zu Ueberleitungen und in der Abkürzung der Wiederholungen des Themas zu finden ist, welche indessen auch kein sicheres Kriterium bilden.

In manchen veralteten, aber darum nicht uninteressanten, Sätzen aus der ersten Zeit der Formentwicklung im vorigen Jahrhundert, zeigt sich diese Formverwandtschaft recht deutlich. Dahin gehören viele Jugendarbeiten von Mozart, denen wenigstens ein historisches und biographisches Interesse nicht abzusprechen ist, z. B. das Rondo aus der kleinen Es dursonate:

160 Allegro vivace.

Rechte.

Violine.

Linke.

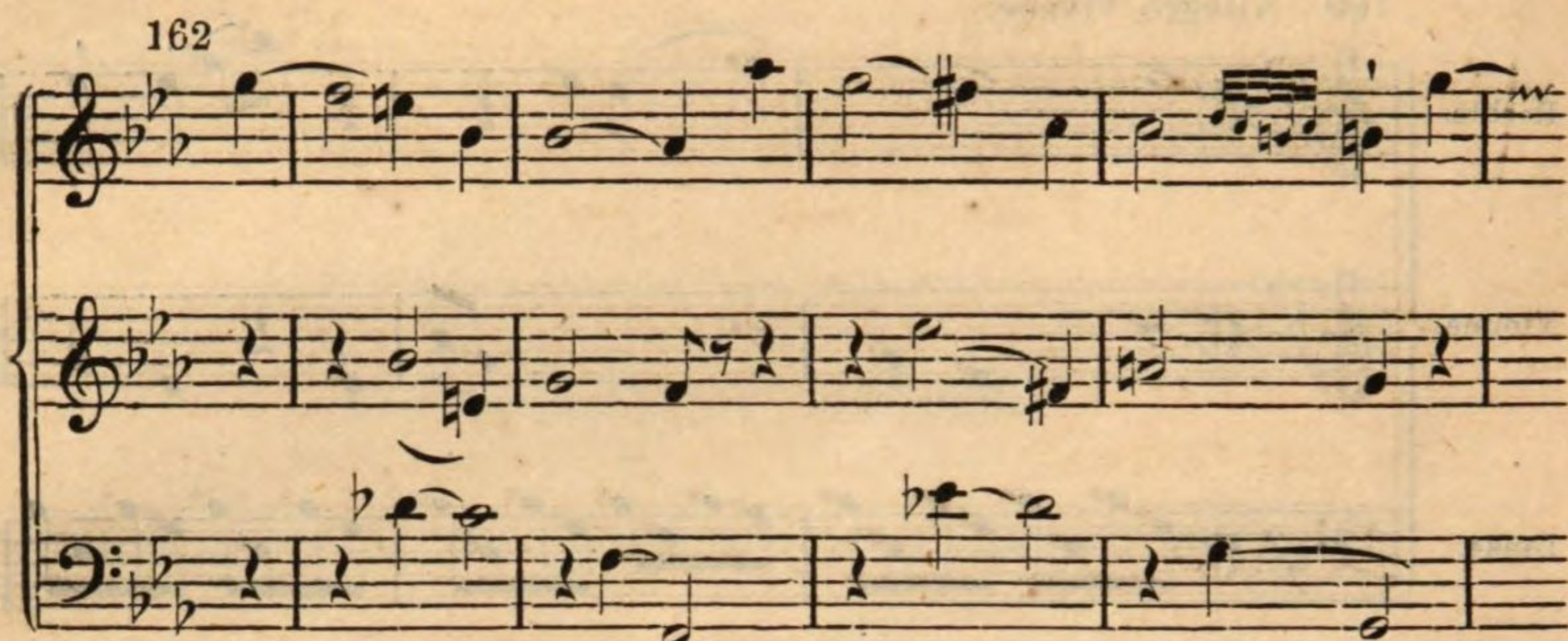
Das erste Thema nun des hier angezogenen Rondos hat grosse dreitheilige Liedform. Unmittelbar daran schliesst sich ein liedförmiger Satz in C moll:

161

p

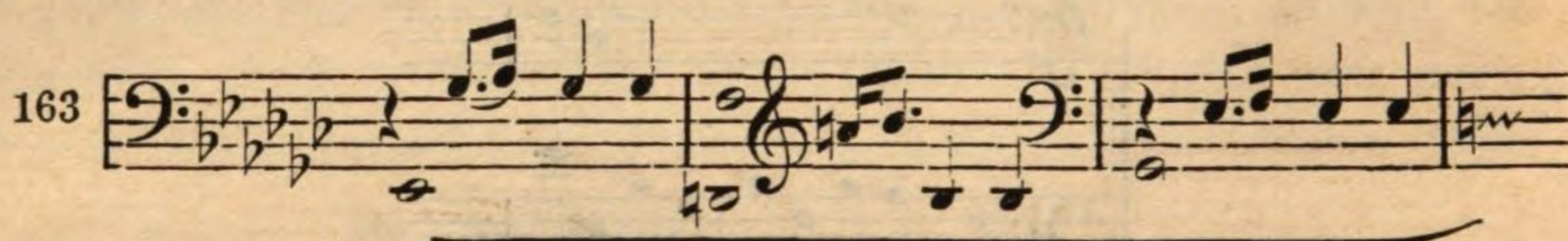
tr

der regelrecht seine erste Periode in der Parallele beschliesst. Die Fortsetzung, als welche sich zunächst der Beginn des zweiten Theiles zweitheiliger Liedform anreicht:



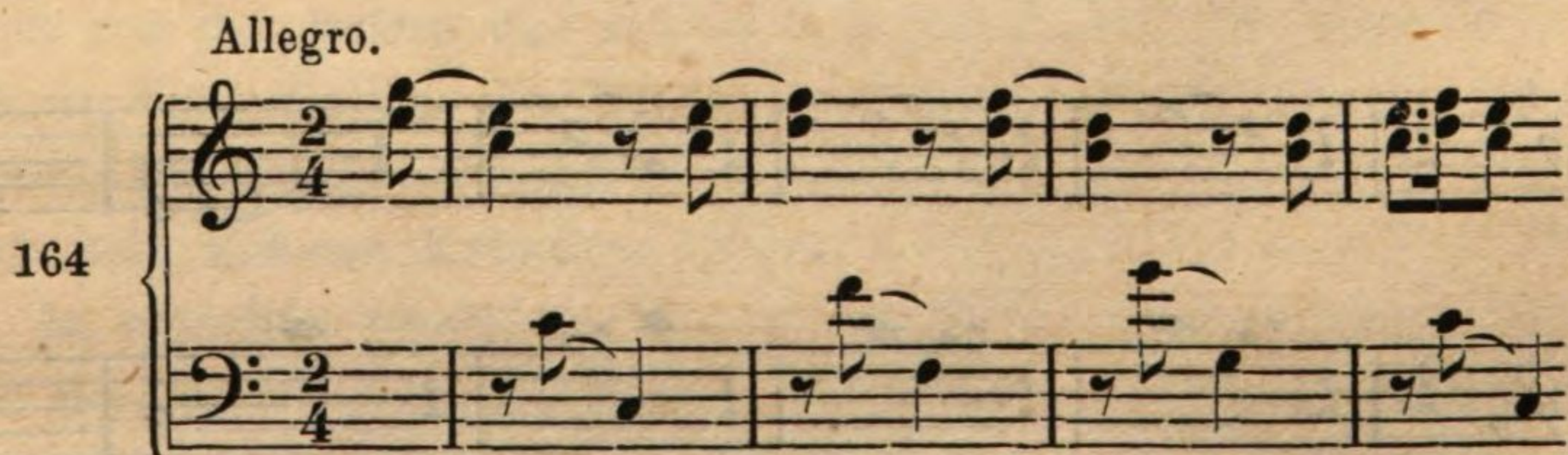
macht vier Takte später einen plötzlichen Schluss in C moll, um alsdann auf die Dominante der Haupttonart zurückzumoduliren. Hierauf folgt das erste Thema, zur Periodenform abgekürzt.

Das dritte Thema beginnt nun in Es-moll, (vgl. Nr. 38, wo es vollständig mitgetheilt ist)

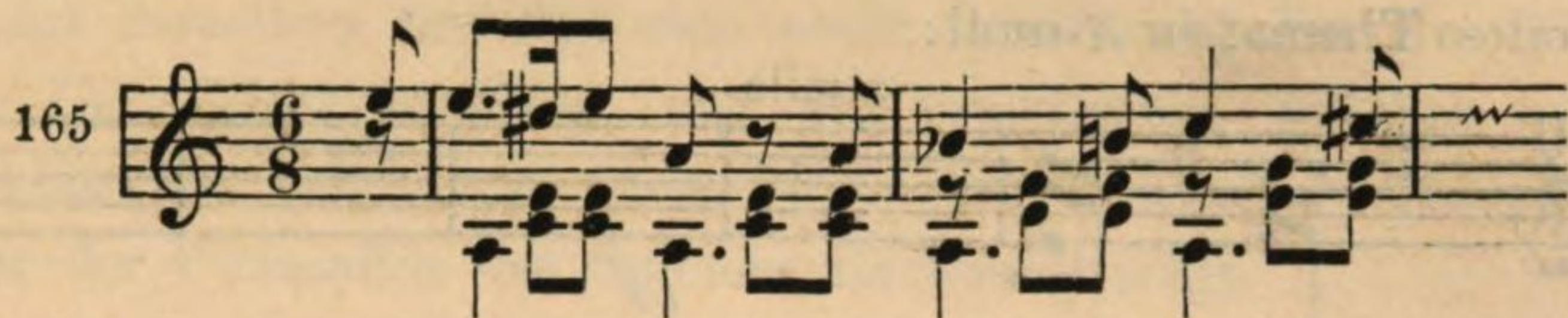


hat dreitheilige Periodenform von 25 Takten. Auf dem Schlusstakt desselben tritt wieder das erste Thema ein.

Dieses Beispiel ist hier absichtlich gewählt, nicht sowohl, als hätte es als Composition eine besondere Bedeutung zu beanspruchen, die ihm, als einem frühen Jugendwerk des unsterblichen Meisters, nicht zukommt, sondern vielmehr wegen der grossen Einfachheit und Durchsichtigkeit der Formbildung. Diese beobachten wir auch an dem Rondo der C dur-Sonatine:



und dem der hier Nr. 30 citirten E mollsonatine, dessen Themata weiter unten mitgetheilt werden. Als Uebergang zu den Beethoven'schen Mustern diene das weniger unbekannte A moll-Rondo von Mozart:



Das glänzendste Beispiel von Beethoven zur dritten Rondoform ist das Finale der grossen Cdur-Sonate op. 53.

Das erste Thema:

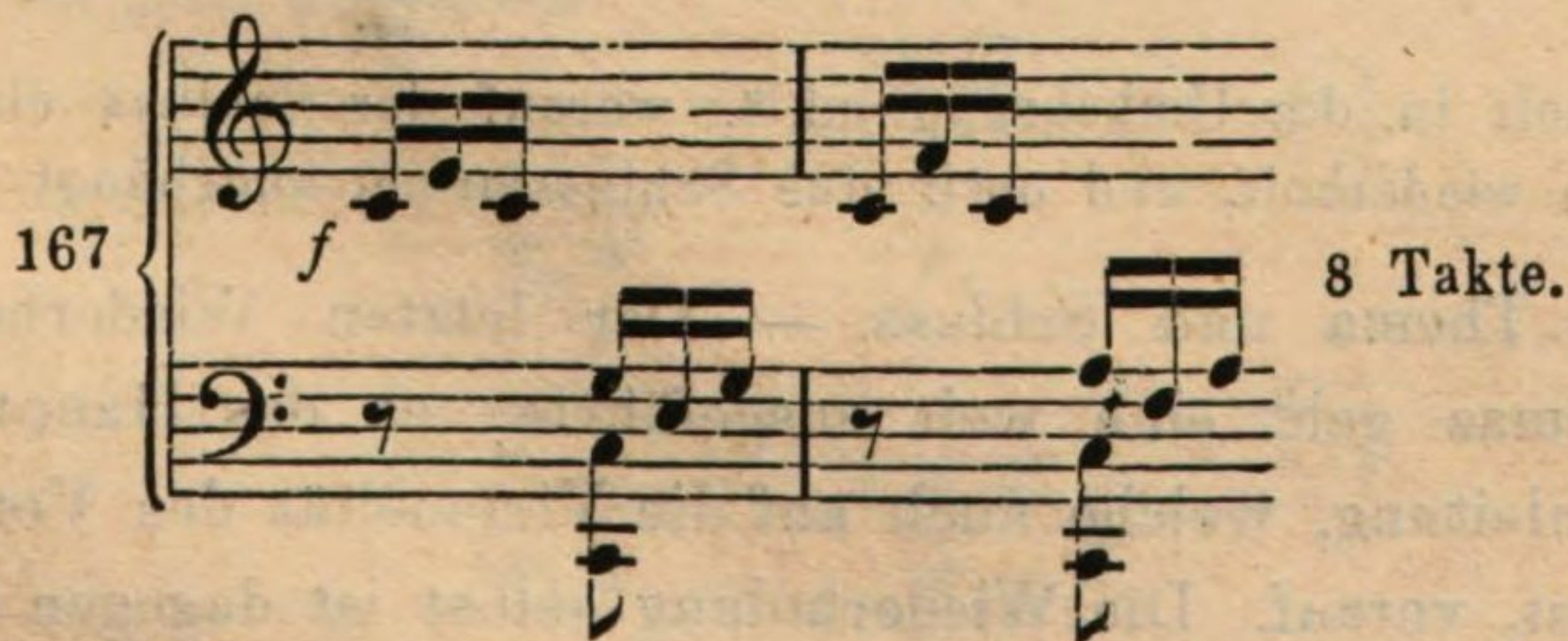
Allegro Moderato.
166 Vordersatz.



Nachsatz.



hat erweiterte kleine dreitheilige Liedform. Anhang und Ueberleitung:



Zweites Thema, in A-moll:

simile

168

sf

sf

simile

Schluss des Vordersatzes. Folgt Nachsatz. Zusammen 16 Takte. Folgt Doppelsatz von $2 \times 4 + 4$ Takten.

Wiederholung des ersten Themas in ganzer Ausdehnung.

Drittes Thema in C-moll:

Die Rechte Sechzehntel nachschlagend:

169

sf

simile

Wiederholt sich, Melodie in der rechten Hand, Bass contrapunctirt 16-Triolen. Nachsatz: Rechte übernimmt den Contrapunct (doppelter Cp. d. 8).

170

sf

simile

Wiederholt in der Umkehrung ad 8, worauf der Schluss einmal ganz, zweimal halb wiederholt, und noch eine Schlussformel angehängt wird.

Erstes Thema und Schluss. — Der letzten Wiederholung des ersten Themas geht eine weit ausgeführte, an das Hauptmotiv geknüpfte Einleitung, welche auch auf die Virtuosität des Vortragenden berechnet ist, voraus. Die Wiederholung selbst ist dagegen abgekürzt.

Es folgt derselben zunächst eine weite Ausführung des Nr. 167 gegebenen Ueberleitungsmotives, und ein Prestissimo, welches sich fast ausschliesslich mit dem ersten Motiv des Thema's beschäftigt, und wieder der Virtuosität des Spielers Rechnung trägt.

Achtzehnte Aufgabe.

Componire nach den gegebenen Anleitungen und Musterbeispielen ein Rondo dritter Form in lebhaftem Tempo.

§ 27.

Uebergangsformen.

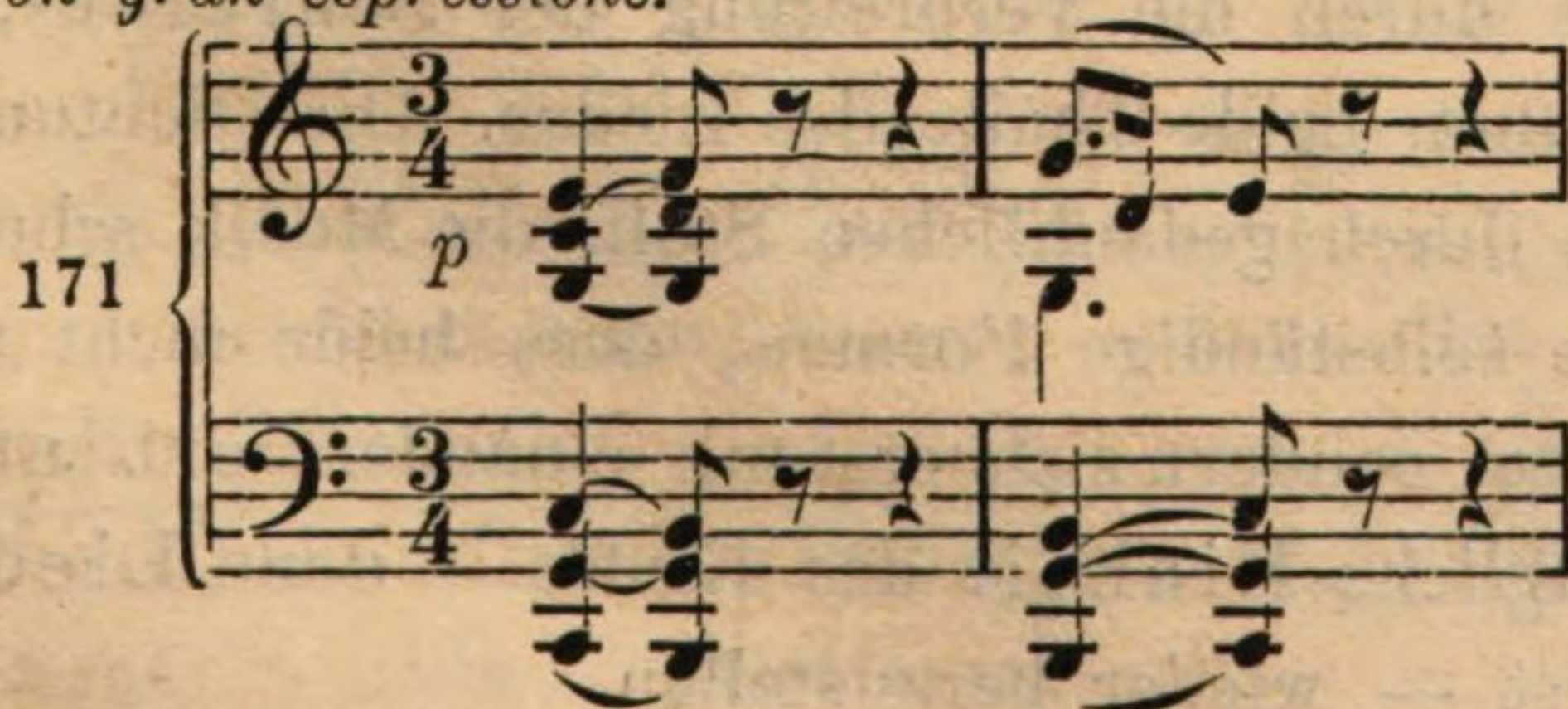
Zwischen der ersten und zweiten Rondoform gibt es Uebergangsformen, welche an den Eigenschaften beider Theil zu haben scheinen. Diese entstehen dadurch, dass die Zwischensätze der ersten Rondoform eine ungewöhnlich selbständige Gestalt annehmen, oder dass das zweite Thema der zweiten Rondoform ungewöhnlich kurz, unbedeutend oder schweifend ausfällt.

In solchen Fällen bleibt die Formbestimmung zweifelhaft, und hat man ein Rondo erster bis zweiter oder zweiter bis erster Form vorliegen.

Alle Formen zeigen solche Uebergangsstadien, deren erschöpfendere Betrachtung nicht Sache der Compositionslehre, sondern des Partiturstudiums, und, in höherem Sinne, der eigentlichen Theorie und Wissenschaft der Musik ist.

Ein Satz, der zwischen erster und zweiter Rondoform zu schwanken scheint, ist das Andante der Es-dur-Sonate op. 7. Dasselbe bildet einen weitausgedehnten Hauptsatz in C dur:

Largo, con gran espressione.



in dreitheiliger Liedform. Der sich hier anschliessende Satz in As dur:



bildet zunächst einen tonisch abschliessenden Viertakt. Hierauf folgt ein ebenso fest construirter Viertakt in F-moll gleichen thematischen Inhalts. Nun beginnt derselbe noch einmal in Desdur, modulirt aber im vierten Takte, mit dem übermässigen Sextaccord, auf die Dominante von Cdur.

In Anbetracht der festen Satzbildung möchte man hier ein zweites Thema annehmen, und sich für zweite Rondoform entscheiden.

In Anbetracht der schweifenden Modulation aber kann man den Charakter des Themas bestreiten, und ein Rondo erster Form annehmen. In Wahrheit ist es ein Rondo zweiter bis erster Form.

C.

Das gesungene Lied.

§ 28.

Im gesungenen Lied ist die musikalische Form nicht frei (d. h. ausschliesslich musikalischen Bedingungen unterworfen) sondern von der poetischen Form und dem logischen Gesetz der Sprache abhängig. Man ist zu der Annahme berechtigt, dass ursprünglich das lyrische Gedicht und die Composition in Erfindung und Ausführung eins waren, dass das Gedicht sofort musikalisch erfunden wurde. Allmählig trennten sich, besonders durch die Verbreitung der Schreibe-, endlich gar der Druck-Kunst, beide Theile des Liedes. Die Dichtung bereicherte sich dermassen durch gedanklichen Stoff, die Musik schuf sich mit so grosser Energie selbständige Formen, dass beide nicht mehr ineins entstehen konnten, sondern sich erst mit einander verbinden mussten, um die ursprüngliche Einheit des Liedes — denn Lied ist: gesungenes Gedicht — wieder herzustellen.

Erst in unserer Zeit macht, auf dem Gebiet der grossen Oper, die zu einem vollkommenen Ausdrucksmittel gereifte Harmonik, in Verbindung mit der dramatischen Action und Delamation, eine Wiederherstellung des ursprünglichen Verhältnisses auf höherem Standpunkt, unter Voraussetzung ausserordentlich umfassender Geistesanlagen, möglich.

Es kann nun keine Frage sein, dass jede musikalische Form poetisch nachgebildet werden kann, dass es also jederzeit möglich ist, zu einer in den Grenzen des Vocalsatzes gehaltenen Composition einen geeigneten poetischen Text zu beschaffen. Dies ist aber eine Aufgabe für den musikalischen Dichter, nicht für den poetischen Componisten.

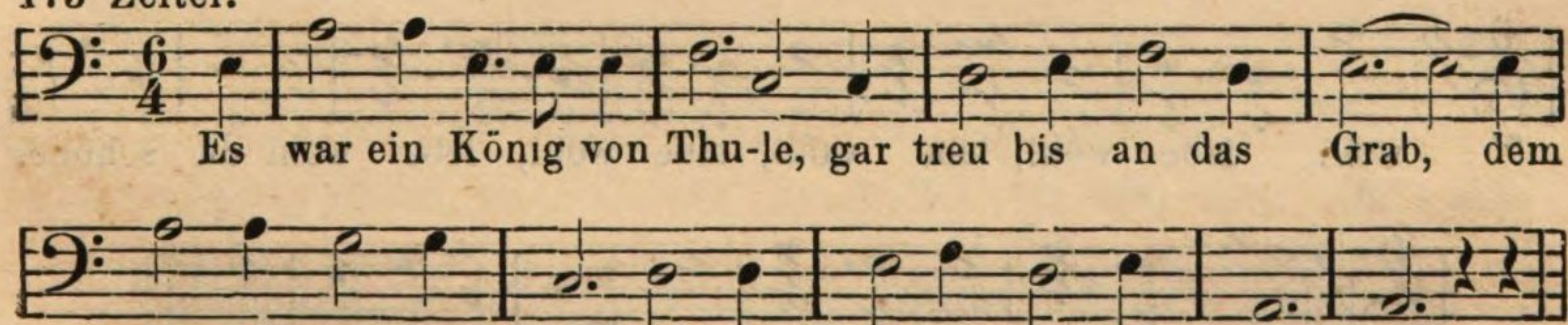
Diesem stellt sich hier die entgegengesetzte Aufgabe: zu einem Strophenlied die Musik zu componiren.

Die Formenlehre kann sich mit diesem Gegenstand, der weit mehr der allgemeinen geistigen Bildung, als der Fachbildung des Musikers angehört, nur nebenher beschäftigen, und bescheidet sich, eine einzige Aufgabe darauf zu gründen.

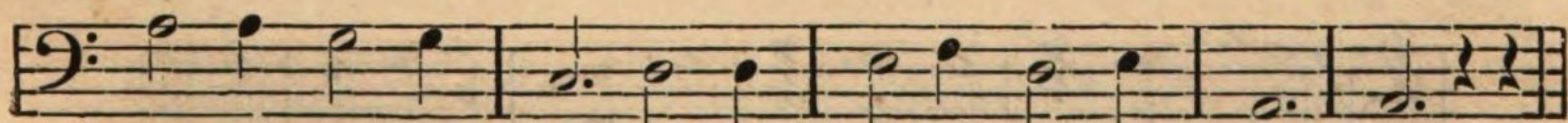
Doch sollen hier die Hauptweisen des technischen Verhaltens der Composition zum Text, die vielfach ineinander übergehen, kurz geschildert werden.

1) Die Composition folgt getreu dem Versmafs und dem Versbau des Gedichtes, indem es dieselben dem zweitaktigen metrischen System der Musik aneignet, d. h. in zwei-, vier-, acht- etc.-taktige Formen gliedert. Z. B.

173 Zelter.



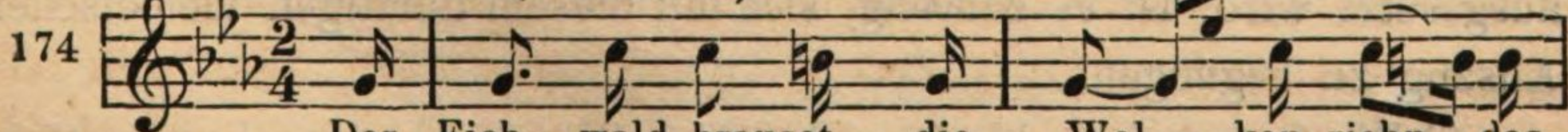
Es war ein König von Thu-le, gar treu bis an das Grab, dem



sterbend sei-ne Buh-le ein'n goldnen Becher gab. - - Goethe.

Der letzte Takt ist Dehnung, gleichsam ausgeschriebene Fermate.

Schubert. (5 × 2 Takte)



Der Eich-wald brauset, die Wol-ken ziehn, das



Mägd-lein sitzt an U-fers Grün. Es

bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht, und sie seufzt hinaus in die
fin - stre Nacht, das Au - ge vom Wei-nen ge - trü - bet.

2) Die Composition bedient sich der Wiederholungen des Textes, um ein grösseres Satzgefüge herzustellen, und sich zu freierer Formbildung zu entfalten.

Mendelssohn.

175

Wer hat dich, du schöner Wald, aufge - baut so hoch da
droben, wohl den Meister will ich lo - ben, so lang
noch mein Stimm' er - schallt, wohl den Meister will ich
lo - ben, so lang noch mein Stimm' erschallt. Le-be wohl, lebe
wohl, lebe wohl, lebe wohl, lebe wohl, lebe wohl du schöner
Wald, lebe wohl, lebe wohl, du schöner Wald.

Da genaue Bekanntschaft mit dieser herrlichen Composition vorausgesetzt wird, ist es zulässig, sich mit diesem dürftigen melodischen Auszug zu begnügen.

3) Die Composition bindet sich nur an die — nun einmal unumstösslichen — Gesetze der logischen Declamation des Textes, schaltet aber im Uebrigen ganz frei, nach rein musikalischen Gesetzen, mit demselben. — In den germanischen Sprachen gehört zum logischen

Accent auch der Wortaccent von dem die romanischen Sprachen unabhängig sind. Man sieht, dass diese hier noch mehr Freiheit gewähren als jene, daher auch von deutschen Musikern vielfach bevorzugt worden sind. — Dieser freien Behandlung des Textes begegnen wir besonders in der dramatischen und in der mehrstimmigen Musik.

Beispiel.

Alle meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Konnt' ich das zu hoffen wagen,
Süss entzückt entgegen ihm!

176. Weber.

All' meine Pulse schlagen, und das Herz wallt un - - ge -
stüm. Süss ent - zückt ent - - gegen . . . ihm,
Süss ent - - zückt ent - ge - - gen ihm!
konnt ich das zu hof - fen
wa - gen? konnt ich das zu hof - fen
wagen, konnt ich das zu hof - fen wagen?

Neunzehnte Aufgabe.

Componire einige einfache Lieder nach erster und zweiter Art.

Grosse dreitheilige Liedform hat unter andern Wagner's berühmter

Pilgerchor aus Tannhäuser, (III. Akt), obwohl hier nicht ausgeschlossen ist, dass der Text später, oder mit der Musik gleichzeitig entstanden ist.

Mozart's herrliches Ave verum corpus, welches in der Harmonielehre als Muster der Muster mitgetheilt worden ist (vgl. daselbst S. 200) hat grosse zweitheilige Liedform, mit Verlängerung der letzten Periode durch Anhang. Man beobachte wohl, wesshalb man nicht berechtigt ist, hier dreitheilige Liedform mit verkürztem zweiten Theil anzunehmen.

Lotti's nicht minder vollkommenes Männergesangs-Terzett: Verelanguores nostros, welches die Lehre vom freien Satz als Muster der Vocalcomposition ziert, nähert sich ebenfalls der grossen zweitheiligen Liedform. Die erste Periode besteht aus 8 + 10 Takten, die zweite aus 9 + 10 Takten.

Praktisch erweist sich allen Componisten, wenn der Anfang des Gedichtes nicht sofort einen musikalischen Gedanken wecken will, zuerst ein Vorspiel, nicht nach den Textworten, sondern nur nach der allgemeinen musikalischen Stimmung des Gedichtes instrumental zu erfinden, worauf sich dann in der Regel alsbald ein Anknüpfungspunkt der ersten Textworte einstellt.

Es steht natürlich frei, wenn ein Lied mehrere Verse hat, diese verschieden zu componiren.

Lieder epischen Inhaltes mit sehr vielen Versen, wie man oft Balladen und Romanzen findet, verlangen verschiedene Behandlung der Verse. Hier bieten sich zum Vergleich zahlreiche Werke ausgezeichneter Componisten über denselben Text. Vgl. z. B. Goethe's „Fischer“ von Reichardt, Schubert, Reissiger u. A. Goethe's „König von Thule“ von Zelter, Radziwil, Gounod u. A. Hier wären noch zahlreiche vielcomponirte Gedichte besonders von Goethe und Heine, aber auch von vielen anderen zu nennen. Als Mustercompositionen seien noch erwähnt Schuberts „Erlkönig“, Schumann's „Grenadiere“, C. Löwe's Balladen.

Ungeschicklichkeiten des Textes hat die Composition zu corrigiren. So hat z. B. Kind im „Freischütz“ den Fehler begangen (der einer der schlimmsten für die Composition ist), Gedanken und Vers nicht gleichzeitig durch den Reim zu begränzen, indem er dichtete:

Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eignes Glück, —
Drohend wohl dem Mörder, — freute
Sich Agathe's Liebesblick.

Diesen Fehler seines Poeten*) corrigirte Weber dadurch, dass er den Participialsatz (zwischen den Gedankenstrichen) isolirte, indem er ihn auf einen Dominantaccord — gleichsam als Cadenz — verwies, den ungeschickten Reim aber ignorirte, und ihn im Auftakt verschwinden liess.

Aehnlich verfuhr Mozart im „Ave verum“, wo die Dichtung denselben Fehler zeigt.

Ave verum corpus, natum (Reim)

De Maria virgine,

Er ignorirte Versmafs und Reim, und componirte:

Ave verum corpus,

natum de Maria virgine.

*) In der Poesie an sich ist ein solches Verfahren kein Fehler, zuweilen ein Vorzug, wie besonders Schiller's Dichtungen beweisen, in der musikalischen Dichtung durchaus verwerflich

III. Die Sonatenform.

§ 29.

Sonate und Sonatenform.

Unter **Sonate** versteht man ein Musikstück, welches aus mehreren selbständigen Sätzen besteht, und für ein oder einige Soloinstrumente componirt ist. Nur ausnahmsweise hat ein so benanntes Musikstück nur einen Satz, selten nur zwei. Unter **Sonatenform** versteht man dagegen diejenige Form eines Satzes, mit der wir uns jetzt hier zu beschäftigen haben.

Das Eigenthümliche der Sonatenform besteht in dem grundsätzlichen Vorherrschen der Verbindung gegen die Aneinanderreihung, welche in der Liedform entschieden, in der kleinen Rondoform zwar bedingt, aber doch auch immer noch vorherrschte. Gegen diese Formen bildet die Sonate den entschiedensten Gegensatz. Sie ist bemüht alle Trennung aufzuheben, und eine möglichst vollständige Einheit des Satzes herzustellen. Macht sie daher auch am Ende der ersten Abtheilung einen vollkommenen, meist sehr erschöpfend ausgeführten Ganzschluss, so geschieht dieser in einer anderen, als der vorgezeichneten Tonart, und zwar fast immer in einer solchen, die auf die ursprüngliche zurückweist, zu dieser in einer nahen Beziehung steht.

Also: innige Verbindung aller Theile zu einem, sich als solches geltend machenden Ganzen, ist die Aufgabe, die wir mit den bisher erworbenen Mitteln der Formbildung zu lösen haben. In diesem Bestreben gestaltet sich der ganze Satz gleichsam als ein immer weiter gesponnener Vordersatz, der das Bedürfniss eines Nachsatzes, und dadurch Spannung erregt. Da liegt denn die Gefahr nahe, sich zu überstürzen, die Mittel der Steigerung zu früh zu vergeuden, die künstlerische

Besonnenheit zu verlieren, welche die Bedingung der Verständlichkeit ist. Diese Gefahr zu vermeiden, dient die scharfe Sonderung der Form in Unterabtheilungen, die planmässige Modulation, der Gebrauch solcher Schlussformeln, welche dem Fortgang keinen Eintrag thun, indem sie rhythmisch oder tonisch Stellen einnehmen, welche zu einem vollständigen Schlusse nicht dienen können.

Die Sonatenform ist die gemeinschaftliche Form der ersten (Allegro-) Sätze der Sonaten, Quartette, Sinfonien und der diesen verwandten Gattungen der Instrumentalmusik, — ferner der meisten Finales (letzten Sätze) dieser Gattungen, sowie der Ouverturen (Mozart, Beethoven, Weber u. A.), endlich zahlreicher Sätze in langsamem Tempo.

Nach der Ausdehnung unterscheidet man Sonatine (kleine Sonatenform), Sonate und grosse Sonate.

Wir werden diese Hauptform der grossen Instrumentalmusik von der kindlichen Gestalt einer Kuhlau'schen Sonatine bis zu dem Wunderbau eines Beethoven'schen Sinfoniesatzes verfolgen.

A. Die Sonatine.

§ 30.

Der erste Theil der Sonatinenform.

Der erste Theil der Sonatinenform zerfällt in fünf untereinander eng verbundene Unterabtheilungen verschiedener Ausdehnung:

- 1) Hauptsatz oder erstes Thema.
- 2) Vermittlungssatz.
- 3) Seitensatz oder zweites Thema.
- 4) Schlusssatz.
- 5) Coda oder Anhang.

Diese fünf Theile gruppiren sich zu zwei grösseren Abtheilungen:

- 1) Hauptsatz und Vermittlungssatz,
- 2) Seitensatz mit Schlusssatz und Anhang,

durch den ziemlich gleichen Umfang dieser beiden Theile, durch die Modulation, welche vom Seitensatz an eine neue Tonart einführt und beibehält, sowie durch die Bedeutung der einander gegenüberstehenden beiden Themata, welche den wesentlichsten Gegensatz der Form bilden.

Rechnet man den Vermittlungssatz zum Hauptsatz, dem er

thematisch meist verwandt ist, den Anhang zum Schlusssatz, dem er ebenfalls meist thematisch zugehört, so hat man drei Theile, deren mittleren das zweite Thema bildet.*)

Ebenso natürlich ergibt sich aus den oben gebildeten zwei Abschnitten eine Viertheiligkeit, wenn man den ersten in Hauptsatz und Vermittlungssatz, den zweiten in Seitensatz und Schlusssatz mit Anhang theilt.

Der erste Theil der Sonatinenform schliesst vollständig ab, und erscheint insofern selbständig, aber in einer andern als der ursprünglichen Tonart, und erscheint insofern wieder unselbständig, gleichsam ein grösserer Vordersatz, der noch seines Nachsatzes harrt.

Der Schluss des ersten Theiles geschieht

in Dur in der Oberdominanttonart,

in Moll in der Paralleltonart.

Der erste Theil der Sonatine wird wiederholt. Diese Wiederholung wird zuweilen durch eine Ueberleitung eingeführt, welche sich der Coda anschliesst, in die ursprüngliche Tonart, und in den Anfang leitend. Hier folgt der erste Theil einer kindlichen, auch für den Unterricht von Kindern bestimmten Klavier-Sonatine von Kuhlau, welche diese Form im kleinsten Rahmen wiedergibt, und als erstes Beispiel ganz besonders geeignet erscheint.

Allegro.

1. Hauptsatz oder Erstes Thema.

177

p 1 2 3 4 5 6

*) Der Vermittelungssatz ist im ersten Theil der Sonatenform Modulationsatz, weil er den Uebergang in die neue Tonart vermittelt; auch wird er oft so benannt, doch lässt sich diese Benennung nicht durchführen, weil derselbe Satz im dritten Theil die Modulation verliert.

Vermittlungssatz.
2. Modulationssatz.

7 8 C-dur 9

10 11 12 13 C-moll

Modulation in die Oberdominantionart. 3. Seitensatz oder Zweites

14 G-dur 15 16 Ganzschluss G-dur. 17

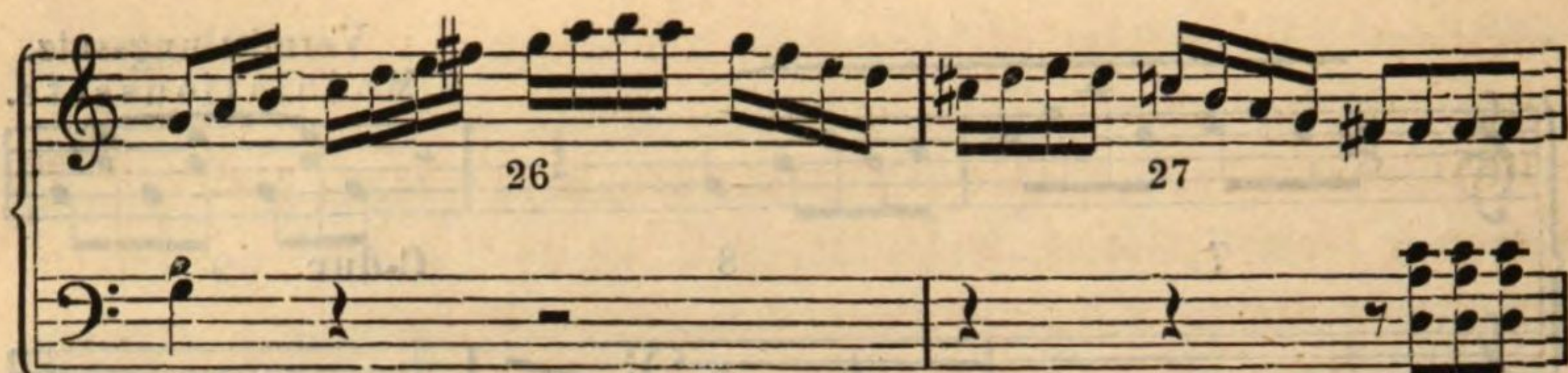
Thema.

18 19 20

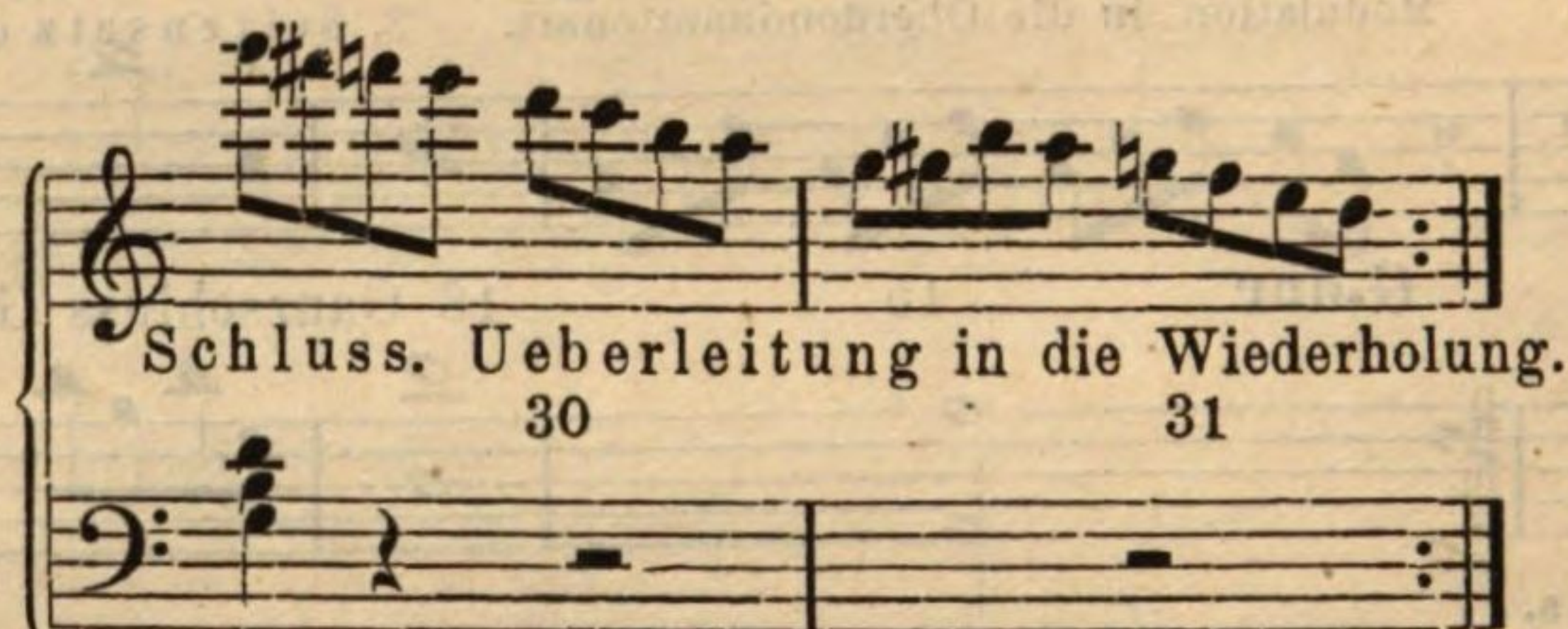
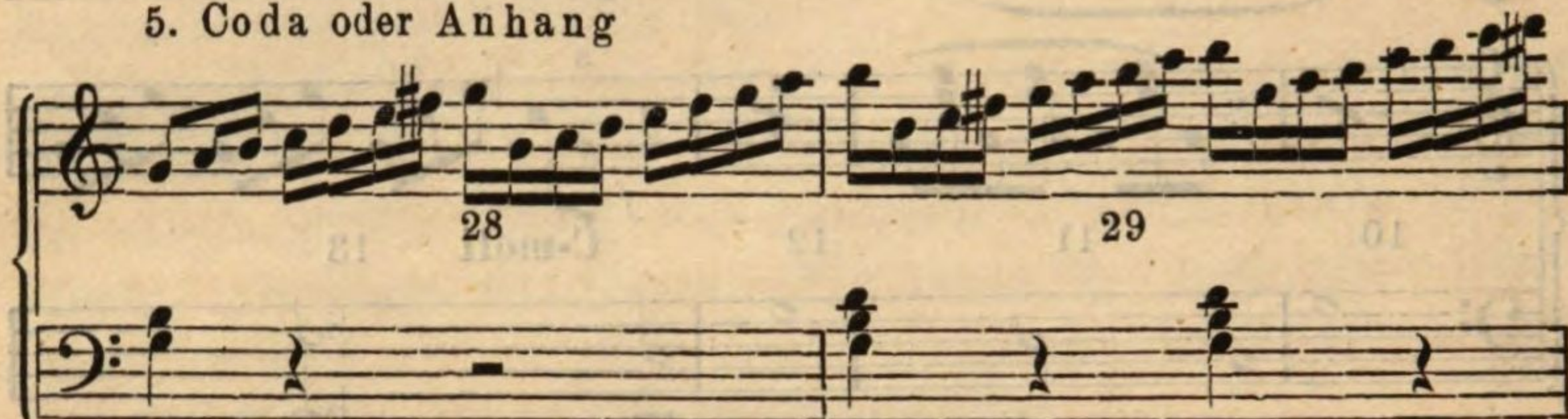
21 22 23

4. Schlusssatz.

f 24 25



5. Coda oder Anhang



Die fünf Theile dieser kleinen Mustersonatine zeigen folgende Zahlenverhältnisse, die natürlich nicht unbedingt, sondern nur ungefähr maßgebend sind:

- 1) Hauptsatz 8 Takte (4 + 4).
- 2) Vermittlungssatz 8 Takte (4 × 2).
- 3) Seitensatz 8 Takte (4 + 4).
- 4) Schlusssatz 4 (2 × 2).
- 5) Anhang 2 Takte (4 × 1/2).

An den eingeklammerten Ziffern sieht man, dass die Mannigfaltigkeit der metrischen Construction oder Taktverbindung, durch den Wechsel von viertaktigen und zweitaktigen Verbindungen erreicht wird. Weniger kann in dieser Hinsicht nicht geschehen.

Der junge Componist hat bei seinen Arbeiten solche Abwechslung stets im Auge zu behalten.

Die rhythmische Mannigfaltigkeit liegt im Gebrauch der verschiedenen Notengattungen innerhalb der metrischen Construction, wozu auch die Verschiedenheit der Eintrittspunkte innerhalb der Taktart

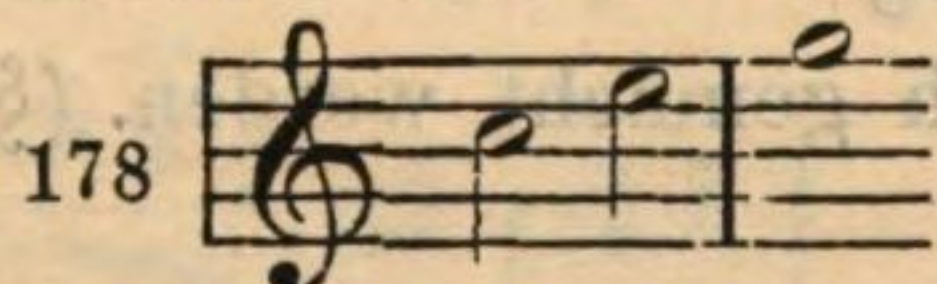
gehört.*) Diese Mannigfaltigkeit ist hier ebenfalls mit den bescheidensten Mitteln, aber in vollgenügender Weise erreicht. Auch diese Mannigfaltigkeit ist immer anzustreben, aber ebenso maßvoll, allmählig fortschreitend, wie hier, weil der Satz durch ein Uebermaß in dieser Richtung bunt, verworren und langweilig wird.**)

In Zweitheilung besteht der vorstehende Mustersatz aus 16 + 14 Takten,

in Dreitheilung aus 16 + 8 + 7 Takten,

in Viertheilung aus 8 + 8 + 8 + 7 Takten.

Das erste Thema (der Hauptsatz) bildet einen achttaktigen (grossen, § 6) Vordersatz, dem der Vermittelungssatz sich anfangs scheinbar als Nachsatz anschliesst. Statt aber den entsprechenden Nachsatz zu bilden, modulirt er mit dem ersten Motiv des Hauptsatzes



in viermaliger Phrase (§ 1, 2) durch den Dominantseptimenaccord von G-dur (Takt 15 und 16) nach G-dur. Dabei steigert er sich dynamisch zum *forte*, rhythmisch zur Triolenfigur (Takt 13 bis 16).

Das zweite Thema (der Seitensatz) kehrt zu der ruhigeren Achtelbewegung und zum *piano* zurück. Seine Construction ist die eines selbständigen tonischen Doppelsatzes (4 + 4), (§ 4, 6) sich der periodischen Form mit unvollkommenen Ganzschluss des Vordersatzes (§ 4) nähernd.

Der Schlusssatz hat die Form eines Doppel-Zweitaktes (§ 2), die Coda besteht aus vier halben Takten.

In den letzten drei Theilen verkürzen sich also die Formen: 8, 4 und 2 Takte, sowie ihre Elemente: 4, 2 und halbe Takte.

Vom Seitensatz an herrscht die Tonart der Dominante.

Der Vermittlungssatz entwickelt sich aus einem Motiv des Themas, hier durch Versetzung (Takt 11, 12), Aenderung des Tongeschlechts (Takt 13, 14), Modulation (15, 16). Solche Ausbeutung eines Theiles eines Themas heisst

thematische Arbeit.

*) So setzt z. B. das zweite Thema auf dem zweiten Viertel ein.

**) Durch den entgegengesetzten Fehler: rhythmisches Gleichmaß wird der Satz steif, ungelentk und abstossend.

Diese tritt hier wieder gelegentlich auf, um später eine erschöpfendere Behandlung zu erfahren. Methodisch ist es nothwendig, diese erst da eintreten zu lassen, wo sie praktisch nothwendig wird, bei dem Durchführungssatz der (grossen) Sonatenform.

Zwanzigste Aufgabe.

Componire nach der hier gegebenen Anweisung erste Theile von Sonatinen in Dur. Als Muster diene das gegebene Erläuterungsbeispiel. Länge und Construction der einzelnen Theile desselben sollen nicht unbedingt, sondern nur im allgemeinen als Muster dienen. So kann z. B. das erste Thema auch ein tonisch selbständiger — kein Vordersatz — sein, und häufiger von dem Zusammenfallen des Schluss- und Anfangstaktes Gebrauch gemacht werden. (§ 13) Frühere Arbeiten dürfen benutzt werden.

§ 31.

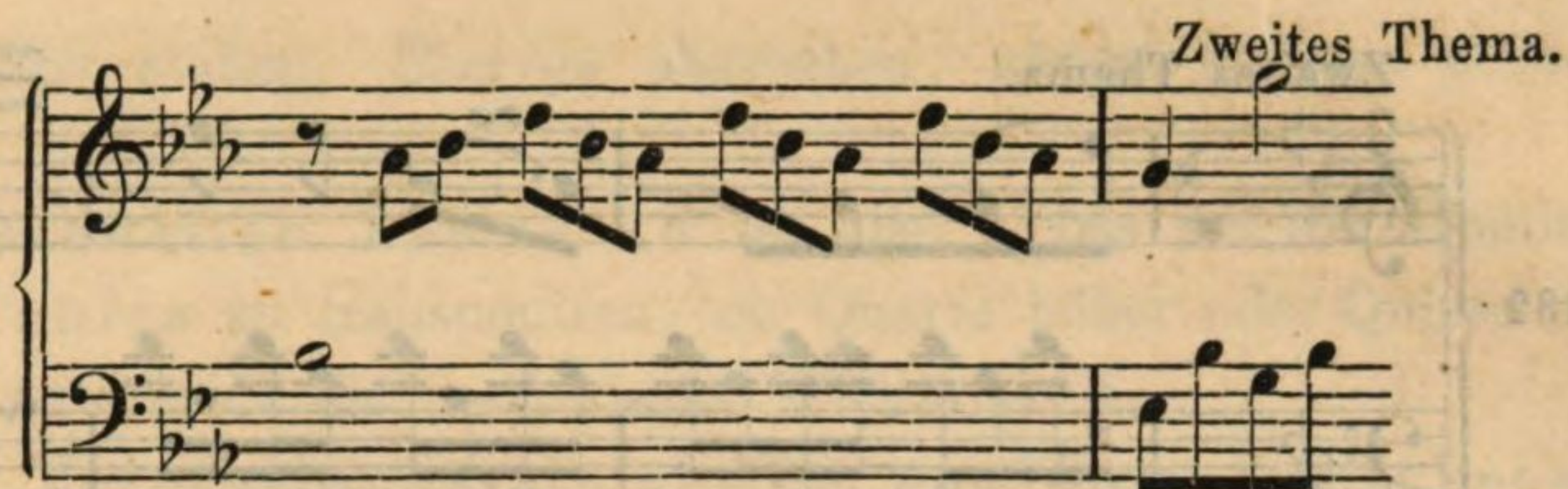
Der erste Theil der Sonatine in Moll.

Steht die Sonatine in Moll, so wendet sich der Modulationssatz statt zur Oberdominante zur Paralleltart, die vom zweiten Thema an bis zum Schluss herrscht.

Wäre z. B. das zum vorigen § gegebene Muster in C-moll, so müsste der Vermittlungssatz nach Es-dur hinüberführen, z. B:

179

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 179-182) shows a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff, both in a minor key (indicated by two flats). The second system (measures 183-186) continues the melody and bass line, showing a modulation to a major key (indicated by one flat and a sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.



Einen sehr kurzgefassten ersten Theil der Moll-Sonatine finden wir in Beethoven's G mollsonate op. 49 Nr. 1. Wie in der Kuhlau'schen Sonatine, bildet hier das Thema einen Vordersatz mit Halbschluss.



Zweites Thema.

182

Zweites Thema.

The musical score for the second theme, measures 182-185, is written for piano. It features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and then a quarter note G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Der Schlusssatz entlehnt seinen Inhalt ebenfalls dem zweiten Thema:

[illegible]

Anhang fehlt.

Doch kann man auch sagen, dass an Stelle des Schluss-Satzes die letzten fünf Takte des zweiten Themas wiederholt werden, zumal diese einen selbständigen Satz bilden, und kann die oben als Schluss-satz bezeichneten fünf Takte als Anhang betrachten. Dann gestaltet sich das Schema der Construction:

Hauptsatz: 8 Takte. (Vordersatz)

Vermittelungssatz: 7 Takte. (Nachsatz)

Seitensatz: 9

Schlusssatz: 5 (dem Seitensatz entnommen)

Anhang: $\smile$ 5 (an den Seitensatz anknüpfend).

So betrachtet, eignet sich die Form besser zum Muster für den jungen Componisten.

Einundzwanzigste Aufgabe.

Componire erste Theile von Sonatinen in Moll.

§ 31.

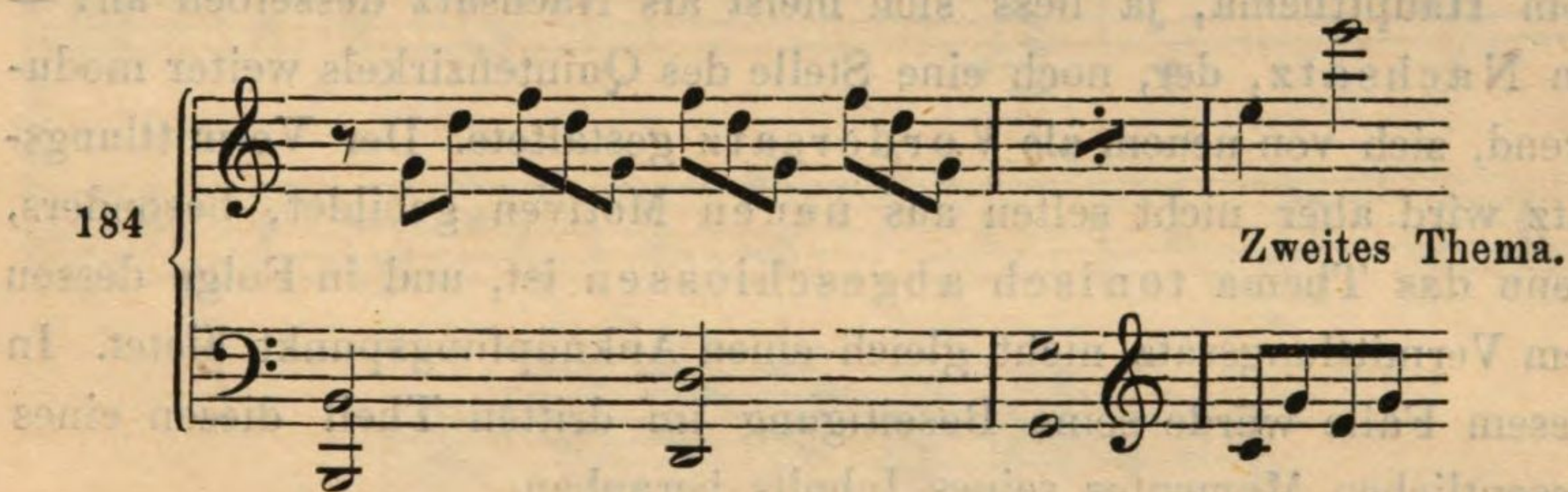
Der dritte Theil der Sonatinenform in Dur.

Der dritte Theil der Sonatinenform unterscheidet sich vom ersten dadurch, dass alle Theile in der selben, nämlich der (vorgezeichneten)

Haupttonart stehen. Hiervon abgesehen, nimmt er ganz denselben Verlauf.

Vom zweiten Thema an ist also alles aus der Dominante in die Tonica zu transponiren, ob Quarte höher oder Quinte tiefer, darüber entscheide die aesthetische Wirksamkeit.

Der Vermittlungssatz wird hier zum blossen Zwischensatz, da man der Modulation nicht mehr bedarf. Die Nr. 177 gegebene Kuhlau'sche Sonatine behält ihn, bis zum Modulationspunkt, wörtlich bei, und transponirt dann die modulirenden Takte 15 und 16 in die Tonica:



Der Anhang (die Coda) wird in der Regel zu festerem Abschluss ein wenig verlängert, in der Kuhlau'schen Sonatine durch zwei C-dur-accorde.

Der dritte Theil ist also im Wesentlichen Wiederholung des ersten ohne Modulation, wird auch desshalb Reprise, Wiederholung, genannt.

Es wäre methodisch nicht ungeschickt, den Beginn der Arbeiten zur Sonatine und Sonate mit dem dritten Theile zu machen, und aus diesem dann den ersten zu bilden, indem man den Zwischensatz zwischen beiden Themen zum Modulationssatz umarbeitet. Jedenfalls wird der junge Componist bei seinen Entwürfen so verfahren können, wenn ihm einmal die Modulation entgeht. Er wird dann erst den dritten Theil bilden, und aus diesem durch hinzugefügte Modulation den ersten. Diese Bemerkung gilt für alle Theile dieses Abschnittes.

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde hiernach zu sämtlichen Dur-Sonatinen (Aufgabe 20) den dritten Theil.

Der Theil, welcher der wesentlichsten Veränderung unterworfen wird, ja eine wesentlich charakteristische Eigenschaft einbüsst, ist ohne Zweifel der Vermittlungssatz, insofern er im ersten Theil die Bedeutung des Modulationssatzes hat, und als solcher jetzt eigentlich überflüssig erscheint. Nichtsdestoweniger ist es üblich, ihn, der Modulation entkleidet, oder durch eingeschobene gelegentliche Ausweichung bereichert, beizubehalten, um nicht das metrische Verhältniss der Theile zu erschüttern, welches im Ganzen für die Form wesentlicher ist, als das modulatorische. In den bisher angeführten Mustern und den darnach ausgeführten Arbeiten entlehnte der Vermittlungssatz seinen Inhalt vom Hauptthema, ja liess sich meist als Nachsatz desselben an: — ein Nachsatz, der, noch eine Stelle des Quintenzirkels weiter modulirend, sich von neuem als Vordersatz gestaltete. Der Vermittlungssatz wird aber nicht selten aus neuen Motiven gebildet, besonders, wenn das Thema tonisch abgeschlossen ist, und in Folge dessen dem Vermittlungssatz nicht gleich einen Anknüpfungspunkt bietet. In diesem Falle würde seine Beseitigung im dritten Theil diesen eines wesentlichen Momentes seines Inhalts berauben.

§ 32.

Der dritte Theil der Sonatine in Moll.

In Moll hält der dritte Theil nicht nur die Haupttonart, sondern auch das Haupttongeschlecht fest. Das zweite Thema, und was ihm folgt, erhält daher eine viel wesentlichere Veränderung, als in der Dursonatine. Desshalb würde sich in der Mollsonatine das Verfahren, den dritten Theil zuerst zu componiren, welches § 31 erwähnt wurde, noch mehr empfehlen, als in der Dur-Sonatine.

Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde zu den componirten ersten Theilen der Mollsonatine die dritten Theile, aus der Parallele in die tonische Molltonart transponirend.

In der kleinen E moll-Sonatine von Mozart, deren Thema, tonisch

abschliessend, 8 Takte, — Nr. 30 gegeben ist, gestaltet sich der Verlauf des dritten Theiles in folgender Art.

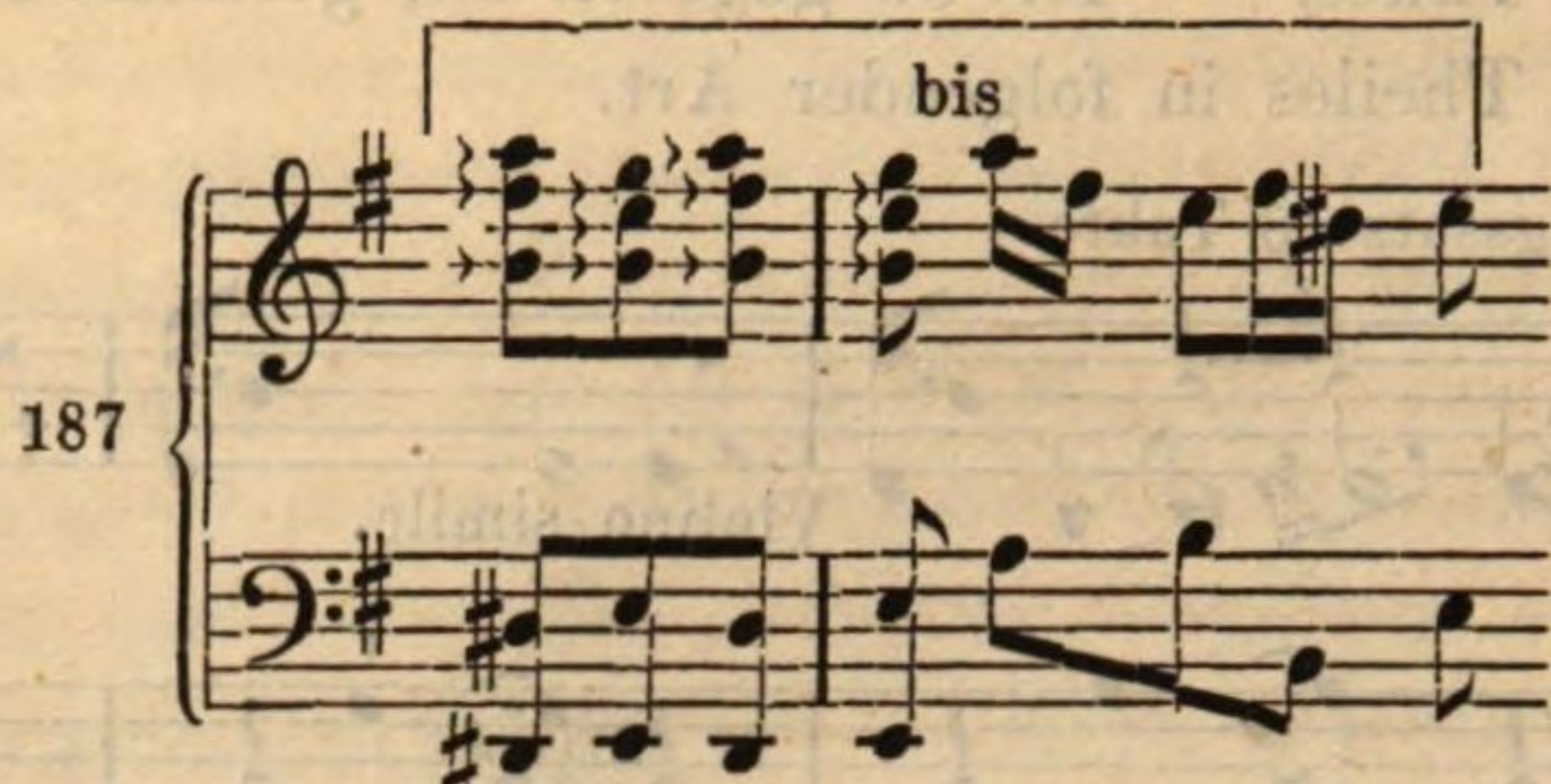
185 Vermittlungssatz: 8 Takte

Dieser Satz ist als vollkommen selbständig zu betrachten, wenn auch das ihn ganz und gar einnehmende Motiv dem dritten und vierten Takte des Themas (vom vierten zum vierten Viertel) entnommen ist. Jetzt folgt in vorschriftsmässiger Haupttonart und Mollgeschlecht das zweite Thema, in welchem wir die Imitation der Geige wieder nur andeuten.

Zweites Thema. 8 Takte.

186

Ganz kurz gestaltet sich nun der Schlusssatz:



dem noch ein Anhang im E-moll-Arpeggio von drei Takten folgt.

Im ersten Theil dieser Sonatine findet sich nun vorschriftsmässig Seitensatz, Schlusssatz und Anhang in der Paralleltonart: G-dur. Aber der Vermittlungssatz modulirt dort nicht nach der Dominante von G-dur, sondern verhält sich ganz genau so, wie hier, mit seinem Halbschluss E-moll.

Ohne Zweifel erschien dem Componisten die — technisch kinderleichte — Modulation dem Inhalte widersprechend, aesthetisch unzulässig.

Desshalb schob er im ersten Theil zwischen der Mollseite — Hauptsatz und Vermittelungssatz — und der Durseite — Seitensatz und Schluss — einen Satz von 10 Takten ein:

Zweiter Vermittelungssatz. Violine.

188

u. s. w.

der sofort in G-dur einsetzt (das etwas Brusque dieser Modulation schien dem Charakter des Werkes angemessen), und, zuletzt auf der

Dominante von G-dur einen Halbschluss bildend, den Eintritt des zweiten Themas vorbereitet.

Woher aber stammt dieser eingeschobene Satz? Der erste Takt ist Gegenbewegung des ersten Taktes des Themas, die folgenden Motive sind dem sechsten Takte des Themas entnommen.

Dieser Satz, der im ersten Theil das leistet, was der vorangehende hier nicht zu leisten vermag, fehlt also im dritten Theil. Im ersten aber ist er als eine Anomalie zu betrachten, anknüpfend an die veraltete Gewohnheit, auf das Thema vor dem Seitensatz noch einmal anzuspielen. Vielleicht aber hat Mozart hier den letzten Theil zuerst im Geiste fertig gehabt.

Es kommt auch vor, und gilt nicht als Unregelmässigkeit, dass man im dritten Theil das Tongeschlecht nicht verändert, sondern nur die Tonart, beispielsweise in einem G-moll Satz im dritten Theil zweites Thema, Schlusssatz und Anhang in G-dur stellt. Der Schluss kann dann ebenfalls in Dur geschehen, aber auch nach Moll zurückgelenkt werden.

§ 33

Ausfall der Modulation im ersten Theil.

Bei Dur-Sonatinen findet sich häufig statt der Modulation in die Oberdominante nur ein Halbschluss auf der Oberdominante. So schliesst z. B. Beethoven in der G dursonatine op. 49 den Vermittelungs-satz mit ziemlich breiter Halbschluss-Formel, an die sich dann der Seitensatz in der Tonart der Oberdominante sofort anschliesst.

189

bis

f

p

Seitensatz.

Ebenso Mozart in der D-dur-Sonatine für vier Hände:

simile.

190

simile.

p

Sogar in grösseren Sonaten, die man sowohl ihrer Ausdehnung wie ihrem Inhalte nach, nicht zu den Sonatinen rechnen kann, findet sich mitunter diese leichte Art, die neue Tonart einzuführen. In der D-dur von Mozart z. B.

191 Allegro.

f

wird der Seitensatz ebenso an den Halbschluss angeknüpft.

192 Halbschluss.

Vierundzwanzigste Aufgabe.

Bilde hiernach zu sämtlichen bisher componirten Sonatinen in Dur und Moll **Mittelsätze** (sogenannte Durchführungen), und zwar zu jeder mehrere.

Stelle die gelungensten Sätze zu vollständigen Sonatinen zusammen.

Der Mittelsatz der Sonatine bildet mit der Reprise zusammen den zweiten Theil derselben, der häufig wiederholt wird.

Betrachten wir jetzt einige Mustersonatinen.

In der G-dursonatine von Beethoven op. 49 stellt die Durchführung den 52 Takten des ersten Theiles — vierzehn Takte gegenüber.

Thematische Verarbeitung des ersten Themas.

193

f *p* D moll bis A moll.

f A moll bis *p* Halbschluss E-moll.

Halbschlussformel auf der Dominante von E moll.

Sequenz durch den Quartenzirkel E moll

bis G dur.

Reprise

Die ersten sechs Takte beschäftigen sich mit dem Hauptthema, das Folgende bringt wenig bedeutende Formeln, die eben nichts weiter leisten, als in die Reprise zurückführen, und durch ihre Unbedeutendheit die Bedeutung des nun wieder eintretenden Themas erhöhen.

In Mozart's E moll-Sonatine (Nr. 185) treten den 39 Takten des ersten, und 29 Takten des dritten Theiles, im zweiten Theil 15 Takte entgegen. Der Anfang knüpft an das Thema an, das übrige ist frei, ebenfalls formelhaft, aber bedeutender.

194

ff

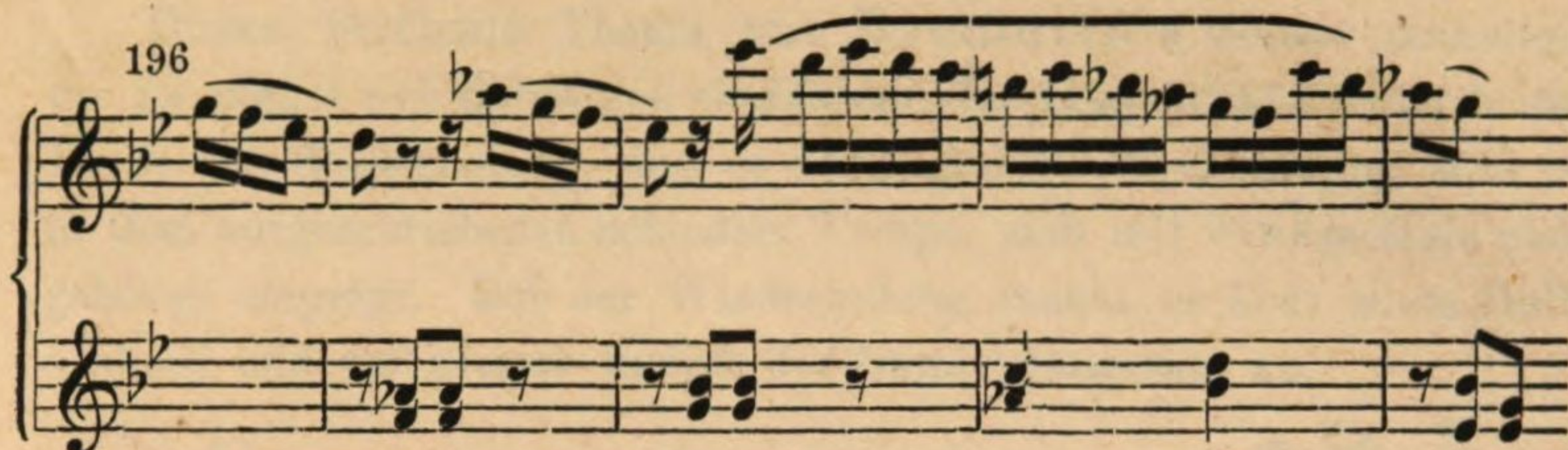
calando
p Uebergang. Reprise

Beide Sonatinen zeigen also wenigstens thematische Anknüpfung, doch überwiegt unabhängige Gestaltung.

Dagegen hat die Durchführung der G mollsonatine von Beethoven vorherrschend thematischen Inhalt. Gleich die Einführung, eine Modulation nach Es dur, knüpft an das zweite Thema an:

195 *f* *tr* *tr* *tr* 7 *tr*

Hierauf folgt eine ganz neue Episode eines 2×4 taktigen Sätzchens von tonischer Abrundung in Es dur:



Die folgenden achtzehn Takte gehören aber thematisch dem zweiten Thema, welches bekanntlich (S. 121) selbst, in diesem Werke, mit dem ersten Thema thematisch verwandt ist.

Ganz frei dagegen gestaltet sich der Inhalt in unserer kleinen Muster-Sonatine von Kuhlau.

Hier beginnt der zweite Theil mit der Bearbeitung des neuen rhythmischen Motives,



nur die an sich nichts sagende Begleitungsfigur der linken Hand dem Anfang entlehnend, zu einem viertaktigen Satz; dann in rhythmischer Variation



nach abermals 4 Takten Trugschluss in As dur, welcher zu einem Halbschluss auf der Dominante von C moll, und von da in alltäglichen Tonleiter- und Fünftön-passagen in die Reprise führt. Diese Passagen kann man allerdings als thematische Anknüpfung an Schlusssatz und Anhang des ersten Theiles betrachten, wenn sie bei ihrer unbedeutenden Alltäglichkeit überhaupt thematische Ansprüche erheben dürfen. Diese Unbedeutenheit, Alltäglichkeit, Formelhaftigkeit der Durchführungen ist kein Vorwurf für die hier angeführten Compositionen, die alle **vollkommene Muster** ihrer Gattung sind. Vielmehr sind diese Eigenschaften in der Sonatine wesentlich, weil der Durchführungssatz derselben auf die Wiederholung der Themata in der Reprise nicht nachtheilig einwirken darf. Die ganze Durchführung ist hier gewissermassen eine Cadenz auf dem Septimenaccord, der von der Oberdominante in die Tonica zurückführt. Auch erhält sie der ganz und gar tonischen Reprise gegenüber das Gleichgewicht der Dominante aufrecht.

B.

Die Sonate.

Durch Ausdehnung der Theile, und in Folge dessen des Ganzen, entsteht aus der Sonatine die Sonate. Das gegenseitige Verhältniss der Theile bleibt dasselbe, sowohl hinsichtlich der Modulation, als der Ausdehnung und metrischen Gestaltung im Allgemeinen. Auch die grosse Sonate ist nichts weiter, als eine Sonate von ungewöhnlicher Grösse der Dimensionen.

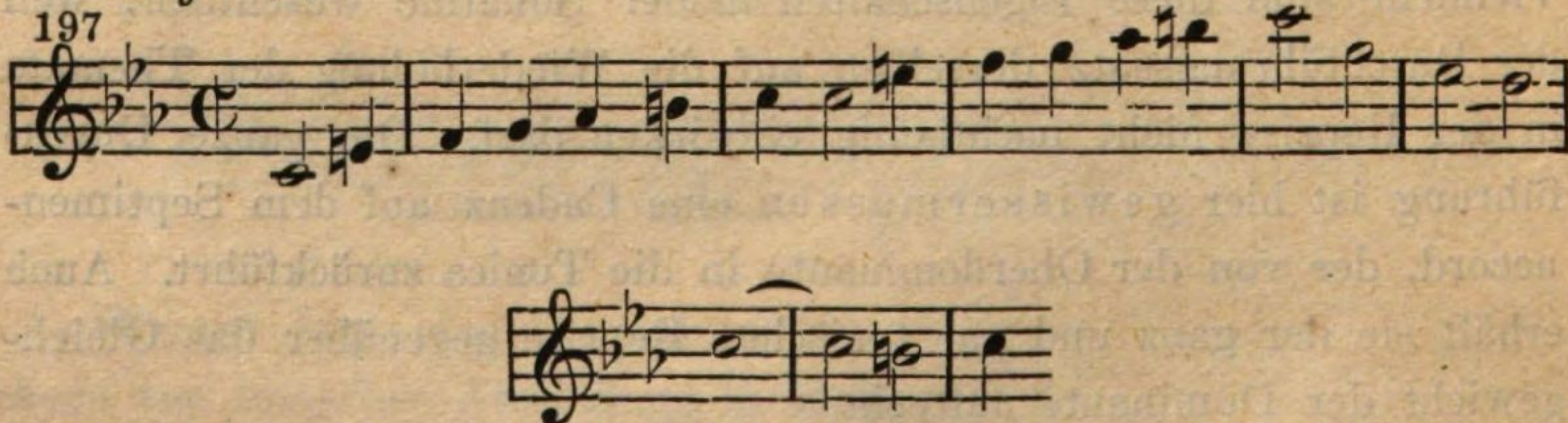
§ 36.

Ausdehnung des Hauptsatzes.

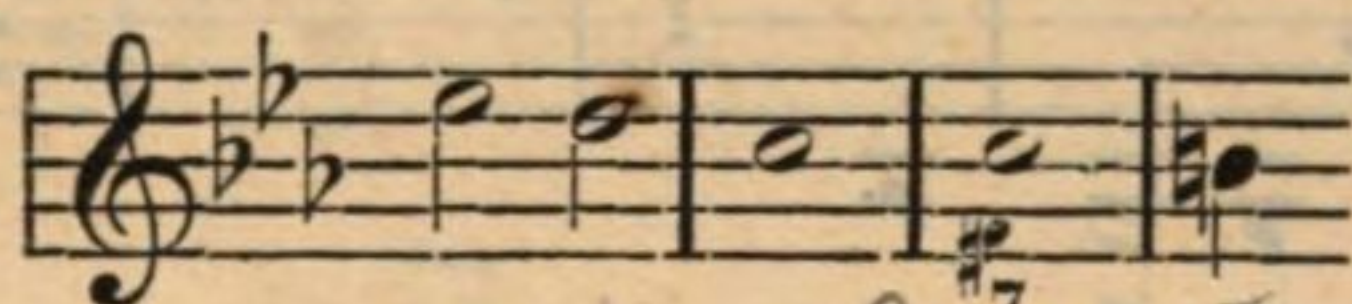
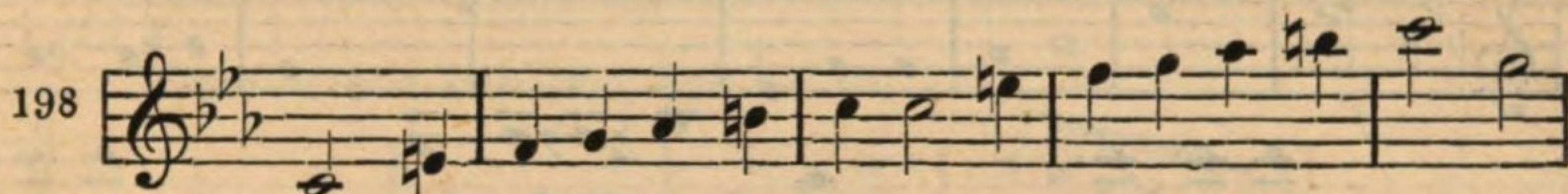
a) Durch Wiederholung.

Ist der Hauptsatz von hinreichender Bedeutung, insbesondere von charakturvoller, rhythmischer Construction, so kann er wiederholt werden, wobei der Schluss der Wiederholung zugleich als Anknüpfungspunkt für das Folgende gelten soll.

Allegro con brio.



Dieses berühmte Thema aus Beethoven's Sonate pathétique op. 13, eignet sich durch den charaktervollen Gegensatz seiner beiden Theile zur Wiederholung, und es verlangt diese Wiederholung, weil es, in dem vorgeschriebenen schnellen Tempo, sich mit einem Male nicht gehörig einprägt. Bei der Wiederholung macht es aber einen Halbschluss, und auf diesem knüpft der Vermittelungssatz an.



In der Es-dur-Sonate op. 31 wiederholt sich der Hauptsatz in der höheren Octave, beidemale tonisch fest geschlossen.

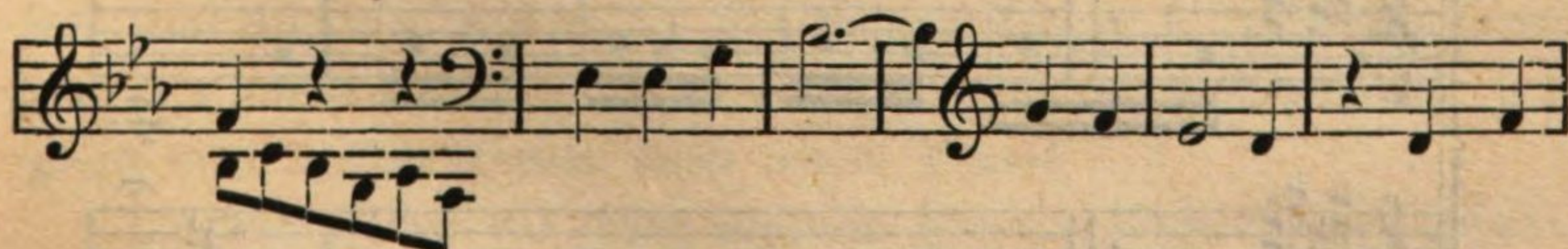
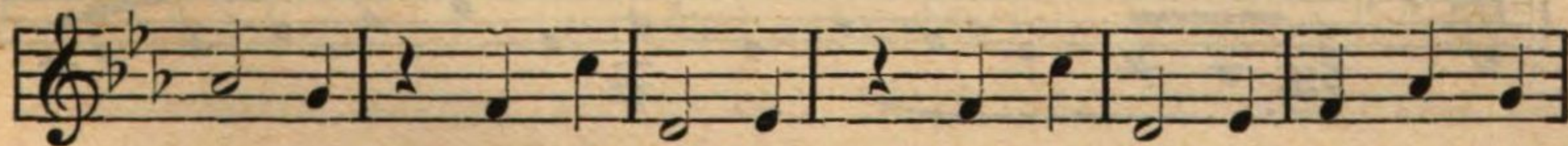
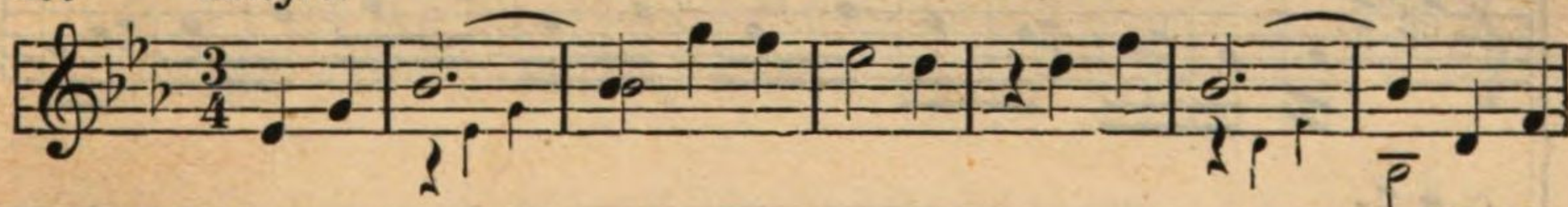
b) Durch Hinzufügung

eines zweiten Satzes, der sich zum ersten gleichsam als Nachspiel, Coda oder Refrain verhält; eine bei Mozart häufige Form.

In der Es-dursinfonie dieses Meisters bildet das Thema die folgende, hier, um Raum zu sparen, nur im dürftigsten melodischen Auszug gegebene 14 + 14 taktige Periode:

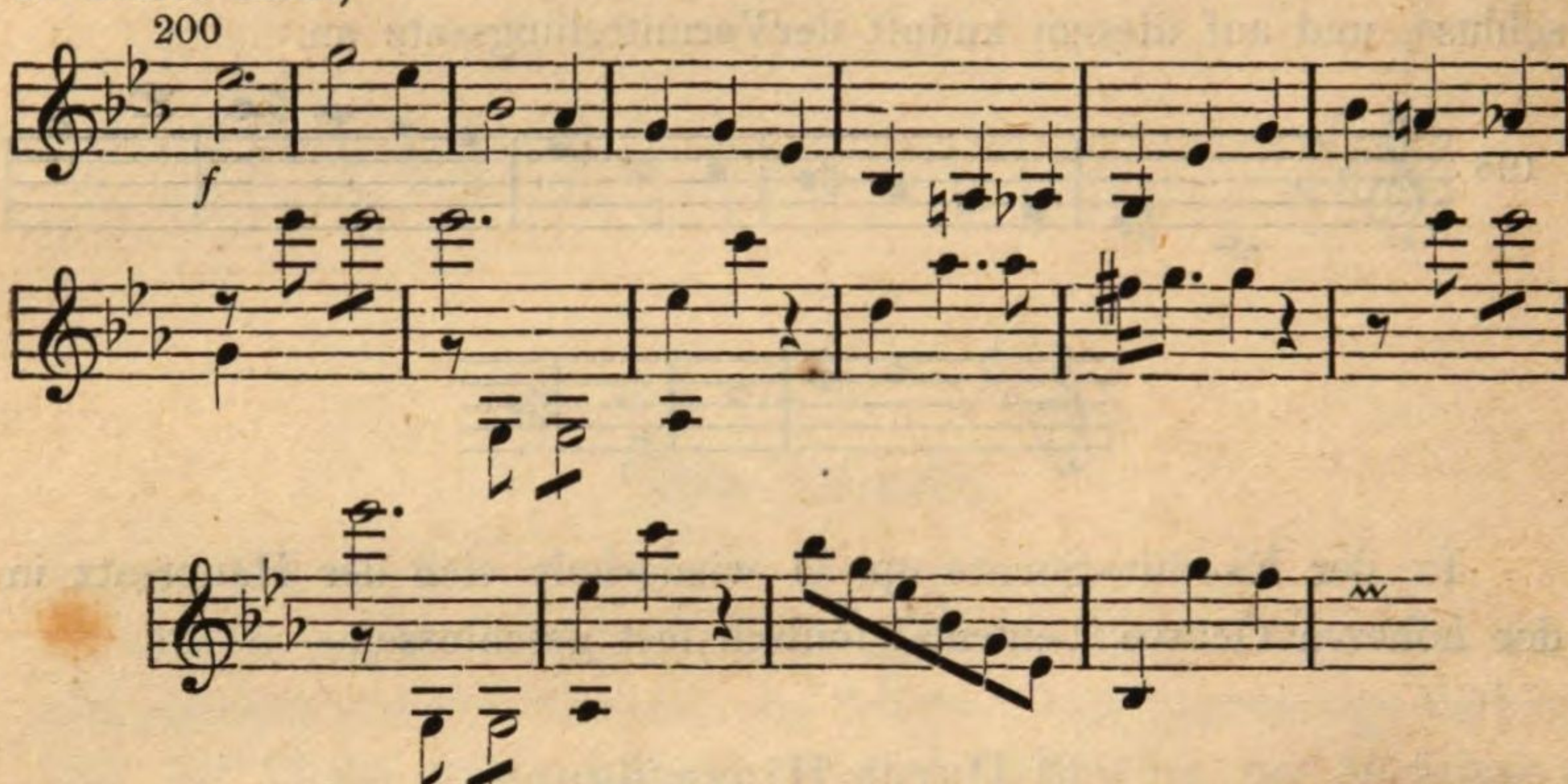
Mozart.

199 *Allegro.*





Auf dem (hier noch fehlenden) Schlusstakt dieses innig zarten Satzes, setzt nun ein feuriges *forte*, gleichsam als „Tutti“ ein, welches 18 Takte zählt,



und auf dessen Schlussaccord der Vermittelungssatz (Modulationssatz) beginnt.

Auch die 8 Takte, die sich in der Pathétique-Sonate an die Wiederholung des Themas schliessen, kann man diesem als eine Art Schlussformel (Orgelpunkt mit Halbschluss) zurechnen, so dass wir dort also Wiederholung und Hinzufügung haben.

Sicher müssen wir in der Cis-moll-Sonate (op. 27), im Finale, den Orgelpunkt auf der Dominante:

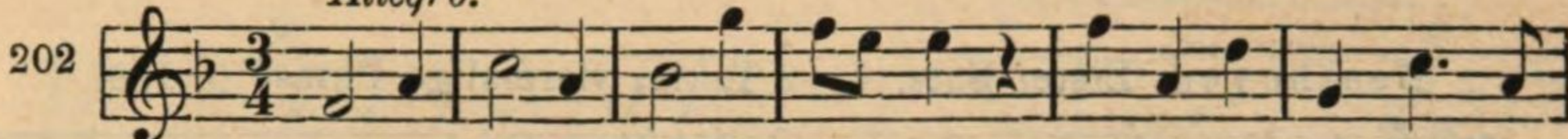


der auch im Wesentlichen ein verlängerter Halbschluss ist, dem Hauptsatz hinzurechnen.

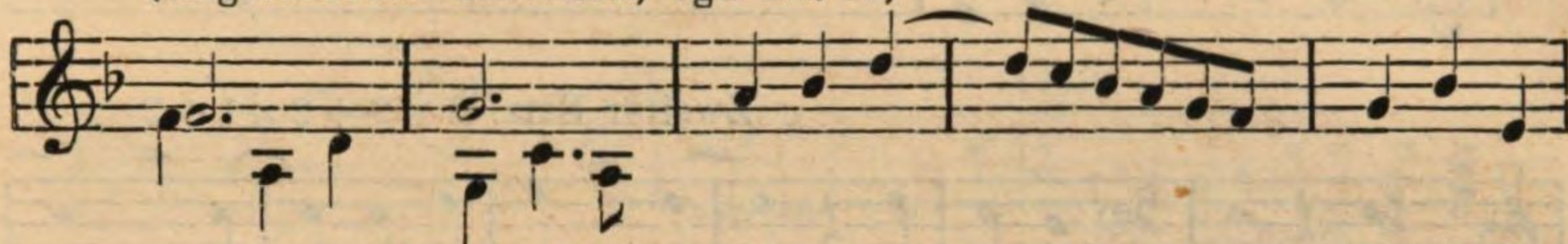
(Wir haben hier ein Beispiel jener geist- und charaktervollen Schlussformeln, welche Beethoven an die Stelle der früher üblichen trivialen Allerweltsschlüsse setzte.)

Mozart.

Allegro.



(eingeschobene Imitation, vgl. Nr. 52)

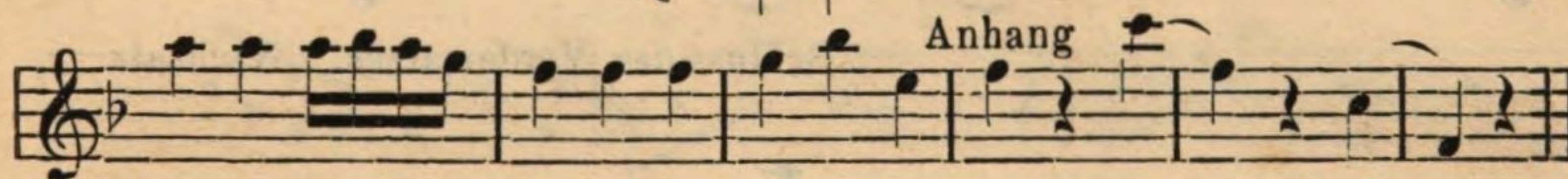


Zweiter Satz



u. s. w.

Anhang



Das vorstehende Beispiel von Mozart unterscheidet sich aesthetisch wesentlich dadurch von dem zuerst angeführten, dass dem zweiten Thema ein zarterer Nachklang folgt, der in dem Anhang ganz und gar zu verklingen scheint. Die kleinere Form der Theile hat die kürzere Fassung des Ganzen zur Folge.

Durch eine Art von Vorspiel erweitert Beethoven das Thema der grossen B-dur-Sonate op. 106. (Siehe daselbst.)

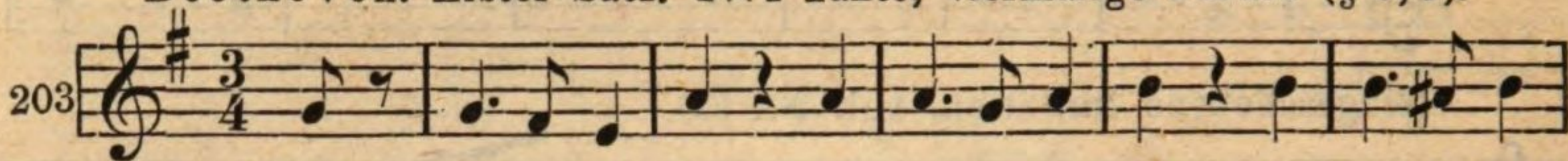
c) Durch Periodenbildung.

Die Periode ist wegen ihrer abgeschlossenen Form als Glied des Sonatensatzes weniger verwendbar. Meist bildet der Hauptsatz nur den Vordersatz einer Periode, an den sich (statt des Nachsatzes und mit den Motiven desselben) der Vermittelungssatz anreihet; dieser also, anstatt sich mit dem Vordersatz periodisch zusammenzuschliessen, greift über in das System einer neuen Tonart.

Indessen haben wir schon oben ein Mozart'sches Beispiel gehabt, in welchem sich eine lange Periode mit einem andern Satze zum Hauptsatz vereinigte. Es finden sich auch ausgedehnte Perioden, welche allein den ganzen Raum des Hauptsatzes in Anspruch nehmen.

Wir geben hier zwei Beispiele, eins von Beethoven mit bedeutend verkürztem, eins von Mozart, mit bedeutend verlängertem Nachsatz, beide nur im dürftigsten melodischen Auszuge, die Ergänzung dem Gedächtniss des Schülers zuversichtlich überlassend.

Beethoven. Erster Satz. 4×2 Takte, viermalige Phrase (§ 1, 2).



Zweiter Satz. $2 \times 2 + 2 \times 1 + 2$

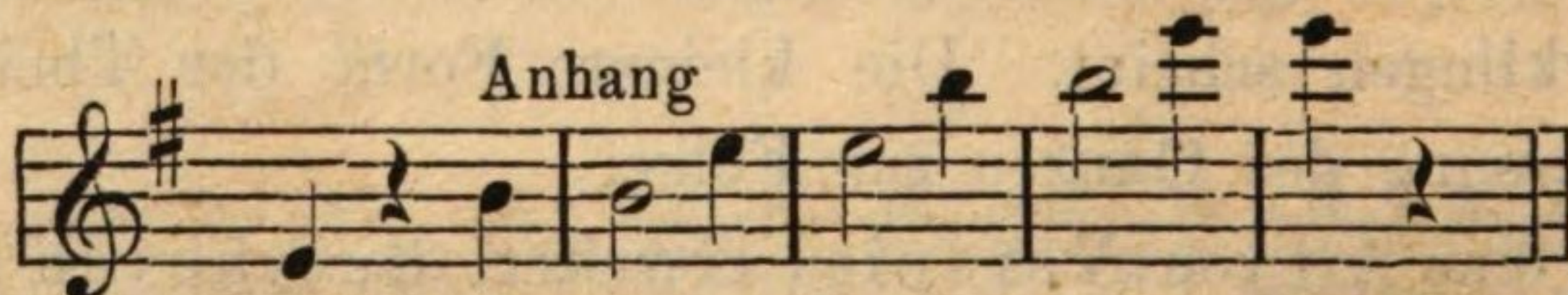


Schluss des Vordersatzes. Nachsatz



$2 \times (2 \times 2) + 4 \times 1.$

Anhang



Hier folgt auf den, im achten Takt schliessenden, aus vier Zweitakten bestehenden, ein zweiter Satz ohne jegliche thematische Beziehung zum ersten, aber in entschiedenstem aesthetischen Gegensatz zu demselben, und schliesst mit einem Halbschluss; so haben wir also einen sechzehntaktigen Vordersatz. Der Nachsatz, der an das Motiv des ersten Vordersatzes wenigstens anklingt, besteht aus nur 2×4 Takten, wird aber durch einen kleinen, unmittelbar dazugehörigen Anhang auf 12 Takte gedehnt. Unmittelbar an diesen schliesst sich der Vermittlungssatz an.

Uebrigens haben wir hier ein treffendes Beispiel der grossen dreitheiligen Periode, (§ 7) welche, wie das Mozart'sche Beispiel (Nr. 38), zwei Vordersätze hat.

Mozart.

20 4 Vordersatz

tr a

Viola. simile

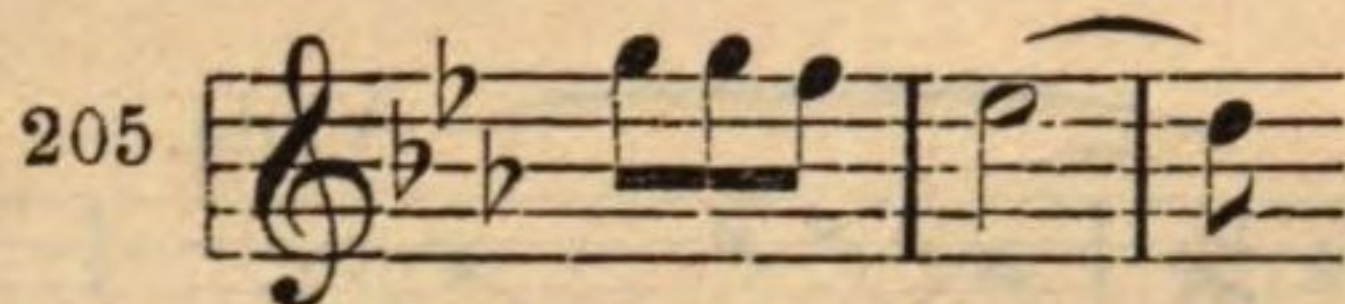
Nachsatz.

tr a

Hier sehen wir schon die ersten vier Takte einen Halbschluss bilden, der sie als Vordersatz einer Periode zu charakterisiren scheint. Die Fortsetzung gestaltet sich aber nicht zur Periode, sondern bildet abermals einen Halbschluss (mit dem übermässigen Sextaccord). Auch aesthetisch fehlt, durch die vorwärts treibende Behandlung der Motive, der Charakter des Nachsatzes, wenngleich die Motive die des ersten Vordersatzes sind. Jetzt erst beginnt der eigentliche Nachsatz, welcher sich dem achttaktigen Vordersatz mit fünfzehn Takten entgegenstellt. Die Verlängerung knüpft sich an das Motiv $\boxed{a}$, welches zweimal wiederholt wird, und zu einem thematisch freien Schlusse führt.

Durch die an vorstehenden Beispielen beobachtete Verkürzung und Dehnung des Nachsatzes, wird der Periode der in sich geschlossene, der Sonatenform widersprechende Charakter genommen.

In der **C-moll**-Sinfonie bildet Beethoven, nach 5 Takten Einleitung, einen ausgedehnten Vordersatz von 16 Takten. Diesem entspricht — nach 3 Takten der Einleitung — ein Nachsatz von 20 Takten. Die Dehnung um 4 Takte ergibt sich aus dem Motiv des Vordersatzes:



welches im Nachsatz auf folgende Art umgestaltet und ausgeführt wird:



Dieser Hauptsatz stellt also eine grosse Periode dar, welche — ausser den 8 Takten, welche auf die Einleitung fallen, — 36 Takte umfasst. Der Schluss dieser Periode ist aber durch die Theilung und anstrebende Bewegung des Motives rhythmisch so construirt, dass er das Gefühl des Schlusses gar nicht aufkommen lässt, sondern unaufhaltsam weiterdrängt: die **hohe Kunst** der Sonatenform die Cadenzen durch rhythmische Construction zu vermeiden.

Selbstverständlich gibt es noch andere Arten den Hauptsatz zu verlängern. Nach den vorstehenden Erörterungen wird es dem jungen Componisten leicht, dieselben in den Werken der Meister aufzufinden und nachzubilden.

Fünfundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach der hier gegebenen Anleitung ausgedehnte Hauptsätze der Sonatenform bis zum Eintrittspunkt des Vermittelungssatzes. Verwende dazu so viel wie möglich schon vorhandenes Material.

Warnung!

Man hüte sich ja, diese Sätze in Form von dürftigen melodischen Auszügen, wie sie hier theilweise gegeben werden müssen, zu componiren, und nachher den harmonischen Satz hinzuzufügen. Dieses Verfahren macht den Satz oberflächlich, trocken und altmodisch, weil es auf unkünstlerischer Abstraction beruht; vielmehr soll der junge Künstler stets den ganzen harmonischen Satz im Kopfe haben, sowie die Darstellung durch dasjenige Organ, dessen er sich gerade bedient.

Um der Anregung der Phantasie auch etwas Ganzes zu bieten, folgen hier einige Muster von Beethoven in vollständiger Mittheilung.

Muster.

Beethoven. Hauptsatz des F-durquartetts op. 18.

Allegro con brio.

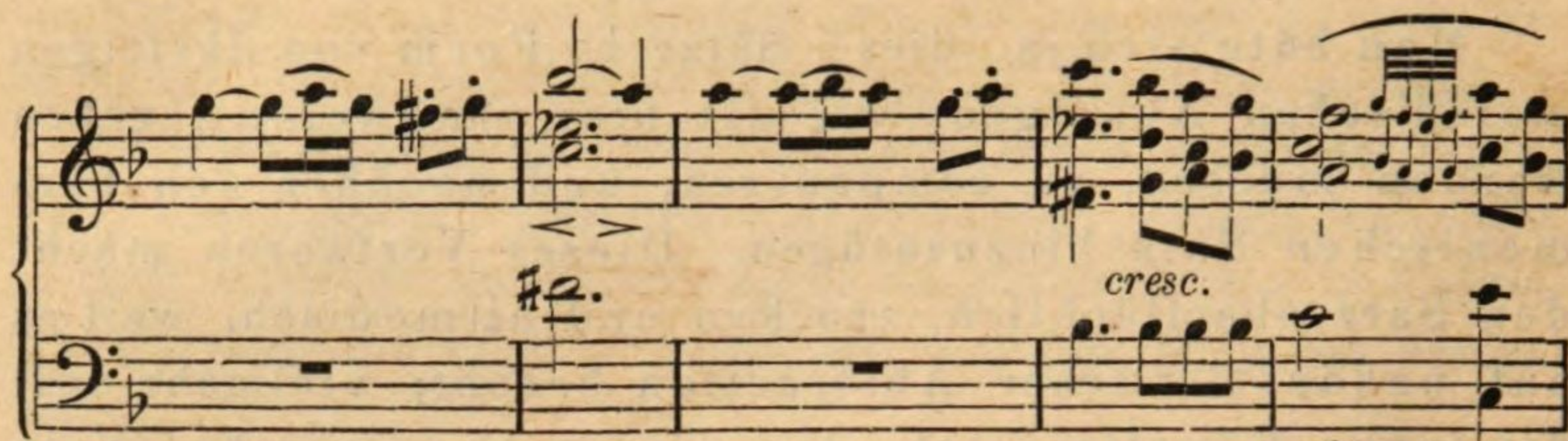
207

p Vordersatz.

f Nachsatz (verlängert).

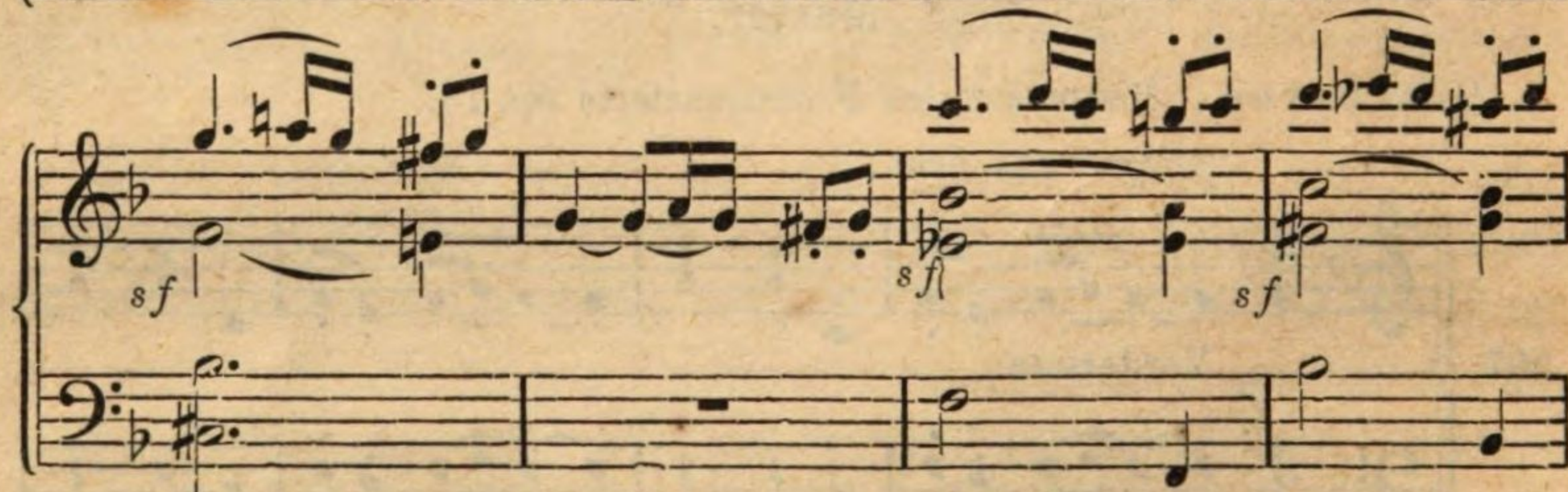
p

vollkommener



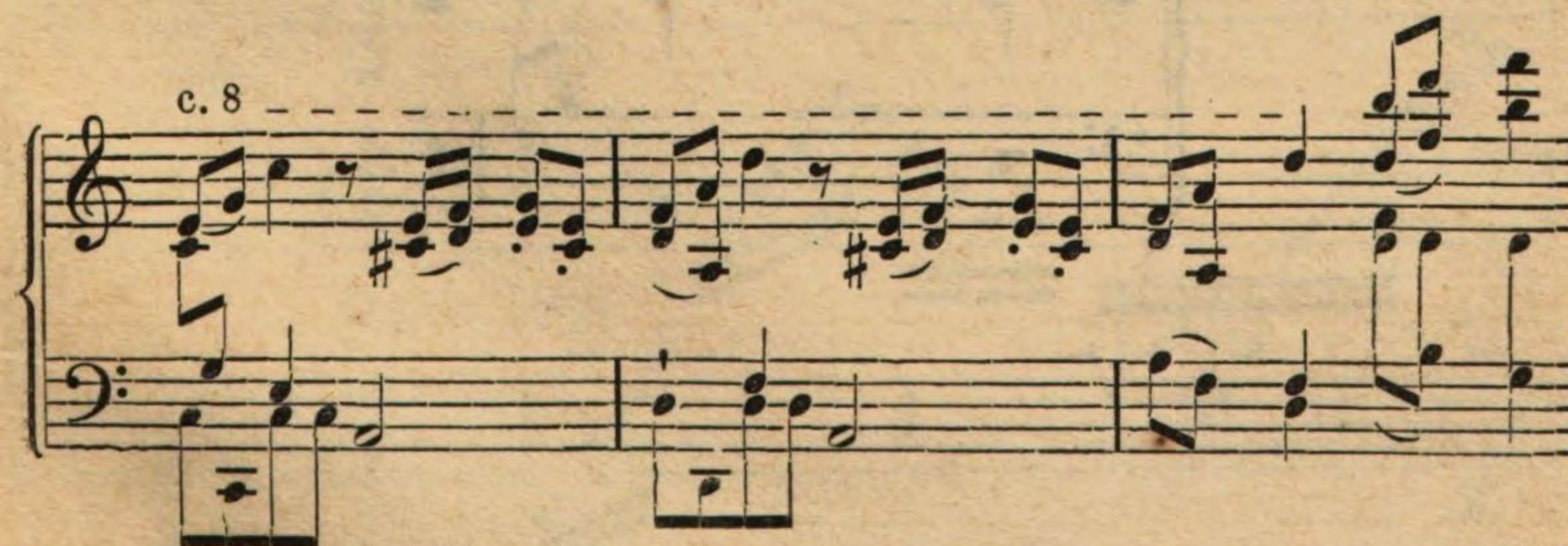
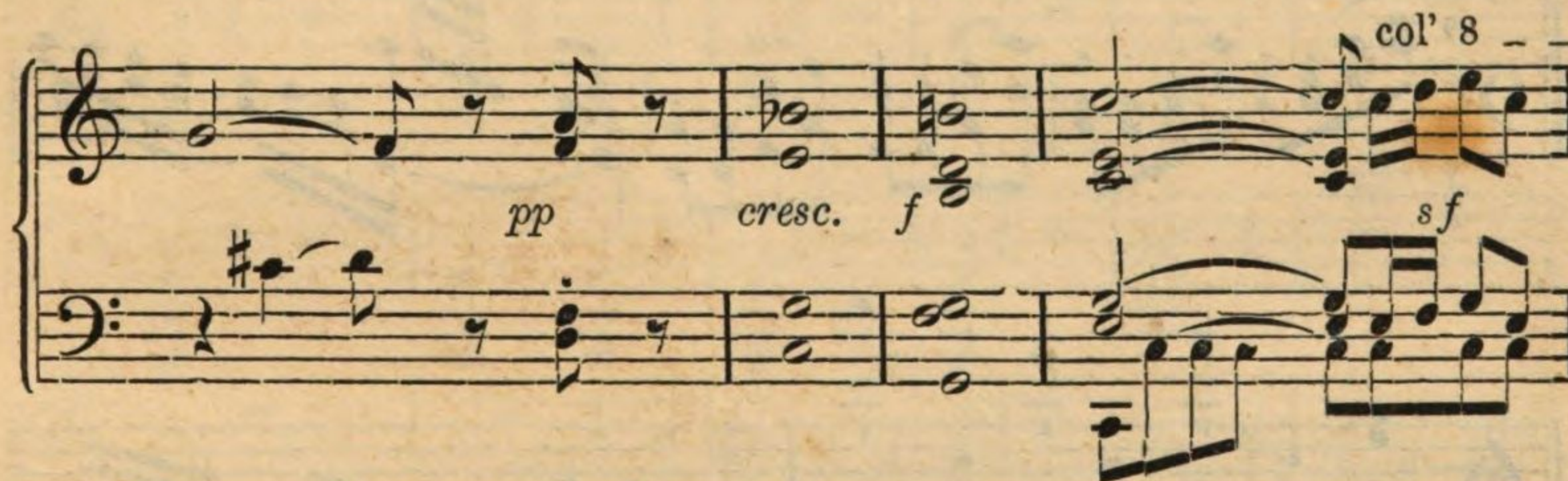
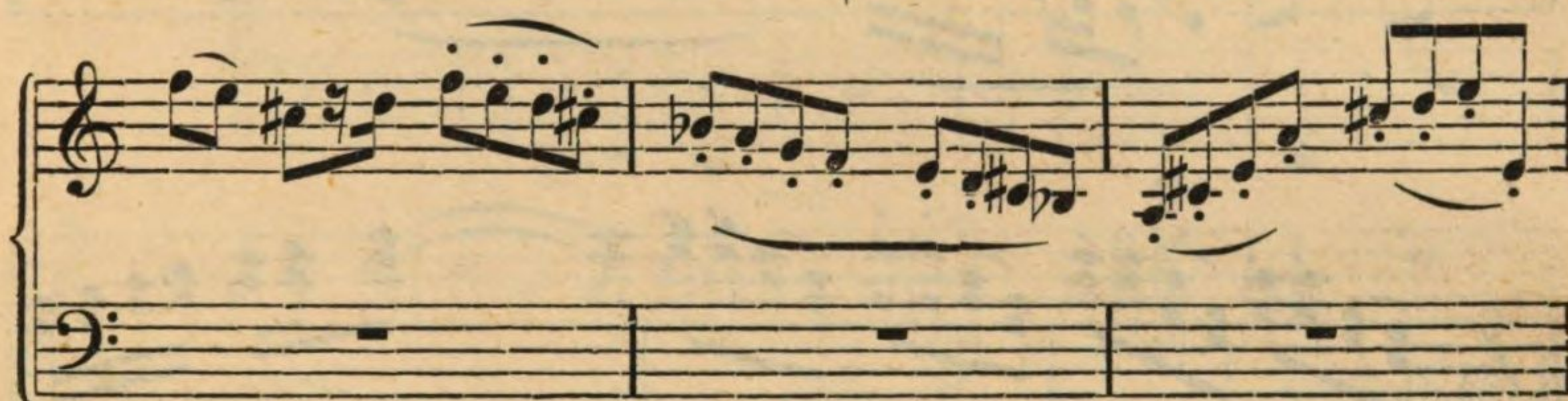
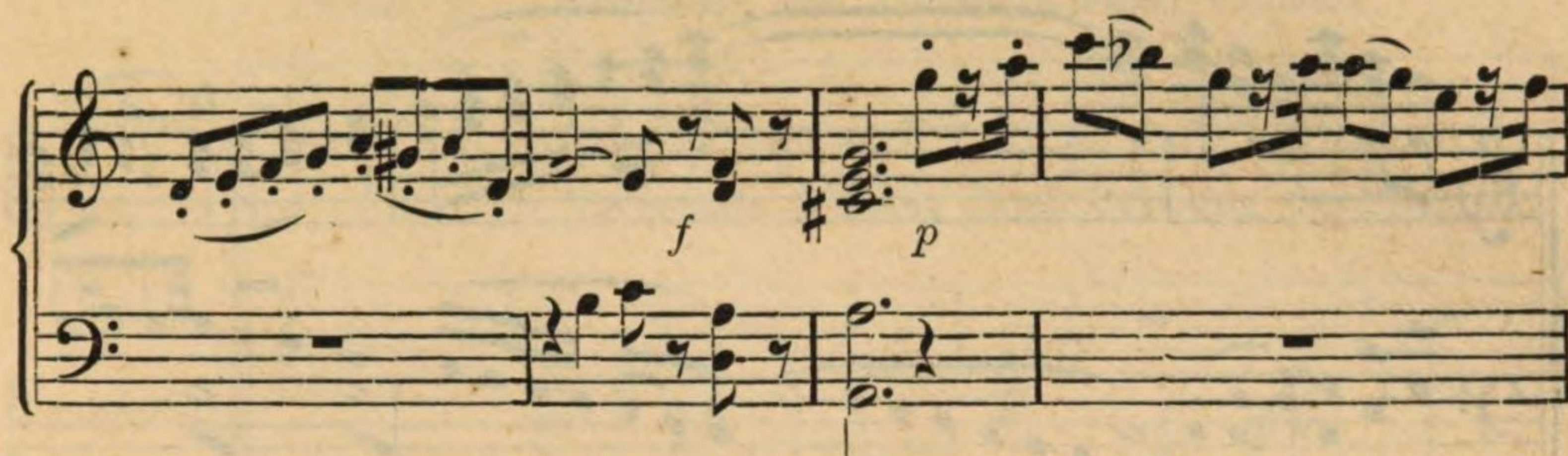
Unterdominante.

Anhang zum Nachsatz, gleichsam zweiter Nachsatz.



Hauptsatz des C-durquartetts op. 59.
208 *Allegro vivace.*







Presto.

Hauptsatz der A-moll (Kreuzer-) Sonate.

Violine

209

Pianoforte

sf Vordersatz 9 Takte durch Debnung des Schlusses.

cresc. *sf* *rall.* *sf* *Wiederholung*

p *cresc.* *cresc.* *rall.* *sf* *Ped. ff*

Nachsatz 8 Takte.

p cresc.

sf sf sf

sf f

Anhang 2 × 8 Takte.

p

The musical score is written for piano and consists of two main sections. The first section, 'Nachsatz 8 Takte.', spans the first five systems of staves. It begins with a treble clef staff containing a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The second staff of this system has a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third staff of this system has a bass clef and contains a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The fourth staff of this system has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The fifth staff of this system has a bass clef and contains a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The second section, 'Anhang 2 x 8 Takte.', spans the next five systems of staves. It begins with a treble clef staff containing a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The second staff of this system has a piano (*p*) dynamic. The third staff of this system has a bass clef and contains a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The fourth staff of this system has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The fifth staff of this system has a bass clef and contains a half note G3, a half note F3, and a half note E3.

Handwritten musical score on page 147, featuring three systems of piano accompaniment for a vocal piece. Each system consists of three staves: a treble staff with a vocal line, a grand staff (treble and bass) for piano accompaniment, and a separate bass staff. The music is in 3/4 time and D major. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a double bar line indicating the end of the system. The page is numbered 147 at the top center.

Beginn des Vermittelungssatzes.

§ 37.

Der Vermittelungssatz.

Der Vermittelungssatz ist im ersten Theile der Sonatenform bekanntlich Modulationssatz, durch den die neue Tonart (des Seitensatzes) eingeführt wird. Das Verfahren der Modulation ist dabei ein mehr oder weniger durchgreifendes.

1. Bei der Sonatine lernten wir S. 127, ein Verfahren kennen, welches nur einen Halbschluss auf der Oberdominante macht, und darauf das zweite Thema in der Tonart der Oberdominante folgen lässt. Ein so loses Verfahren findet sich in der grösseren Sonate zwar selten, aber es findet sich doch, besonders bei Mozart. In diesem Fall ist also die leichte Aufgabe des Vermittelungssatzes einen Halbschluss herbeizuführen.
2. Gründlicher geschieht die Modulation, wenn die Einführung der neuen Tonart durch ihre Dominant-Septimenharmonie geschieht, wie in der als Muster gegebenen Sonatine von Kuhlau. Hier geht dem Eintritt des Seitensatzes doch der Dominantseptimenaccord seiner Tonart voraus.
3. Am gründlichsten aber, und in grossen Sonaten am häufigsten, ist das Verfahren, über die neue Tonart hinweg, in ihre Oberdominante zu moduliren. Will man beispielsweise von C-dur nach G dur, so modulirt man erst nach D-dur, und von da, gewissermassen zurück, nach G-dur. Will man von A-moll nach E-moll, so modulirt man nach H-dur als Oberdominante von E-moll. Die Oberdominante wird in dieser Anwendung mit einem alten, nicht recht verständlichen Ausdruck: Wechseldominante genannt. Wechseldominante bezeichnet also die Oberdominante der Oberdominante. Will man von C-moll nach Es-dur so modulirt man nach B dur, Dominante der Parallele.

So modulirt z. B. Mozart in der G-moll-Sinfonie, obgleich er die Parallele schon erreicht hat, noch in deren Oberdominante, ehe er den Seitensatz in B dur aufstellt.



Zwischen den beiden zuletzt aufgestellten Verfährungsweisen liegt diejenige in der Mitte, welche einen Ganzschluss in der neuen Tonart macht, wie in der D dur-Sonate op. 11 von Beethoven.

211 *ff*

cresc.

f *tr*

Der Vermittelungssatz selbst zeigt nun, in seiner erweiterten Gestalt in der Sonate, meist eine der folgenden Constructionen.

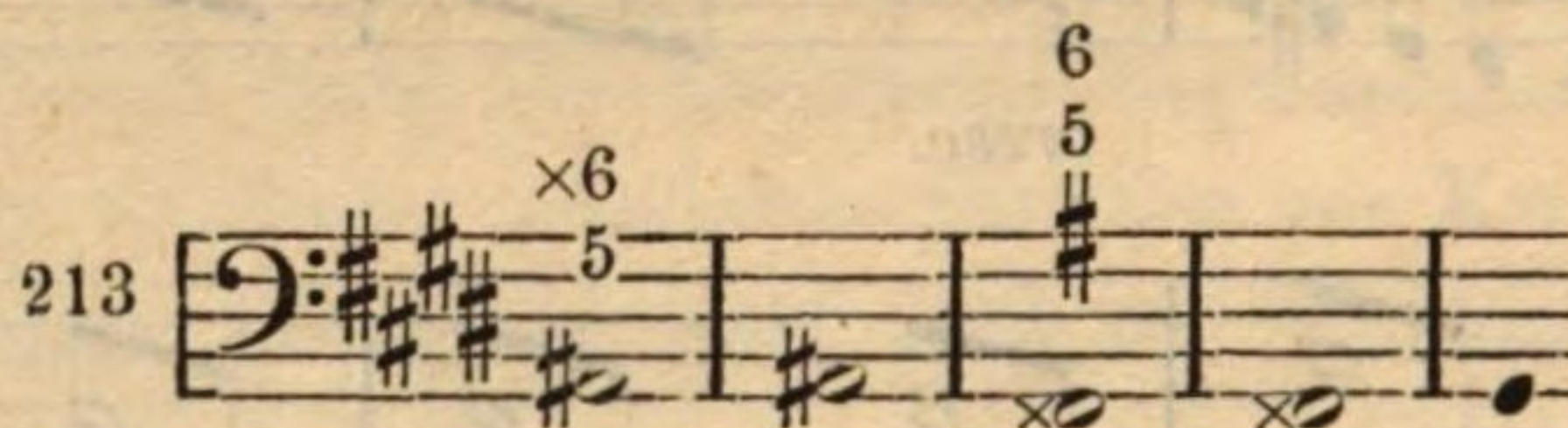
a. Dem Hauptsatz thematisch entlehnt, knüpft er an diesen als Nachsatz oder Wiederholung an, und leitet die Motive desselben in die neue Tonart.

So Beethoven in Finale der Cis-mollsonate, wo der Hauptsatz als Vordersatz, mit dem in Nr. 201 gegebenen Anhang, schliesst.

Jetzt scheint der Nachsatz zu beginnen, wenigstens erscheint sofort wieder der Anfang:

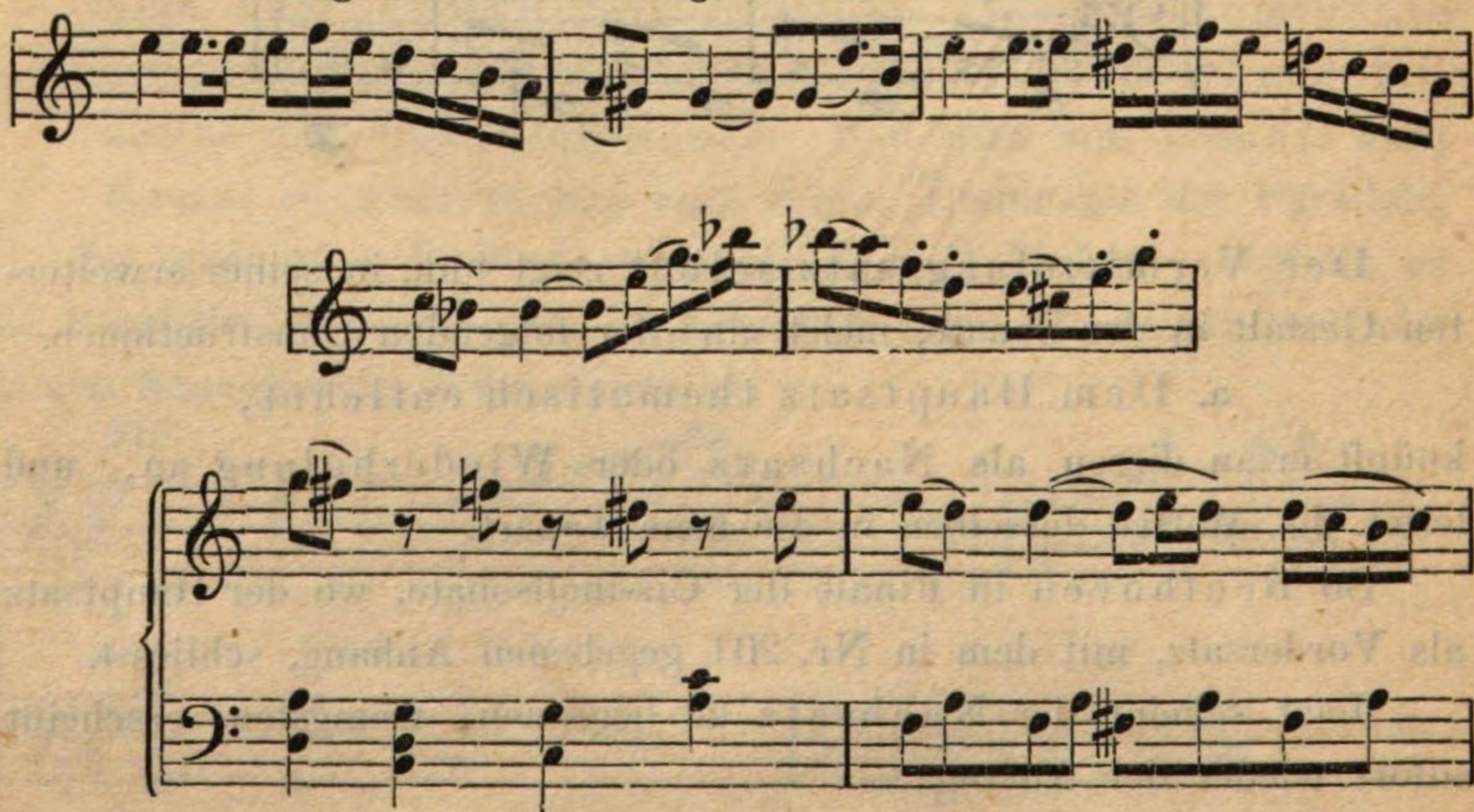


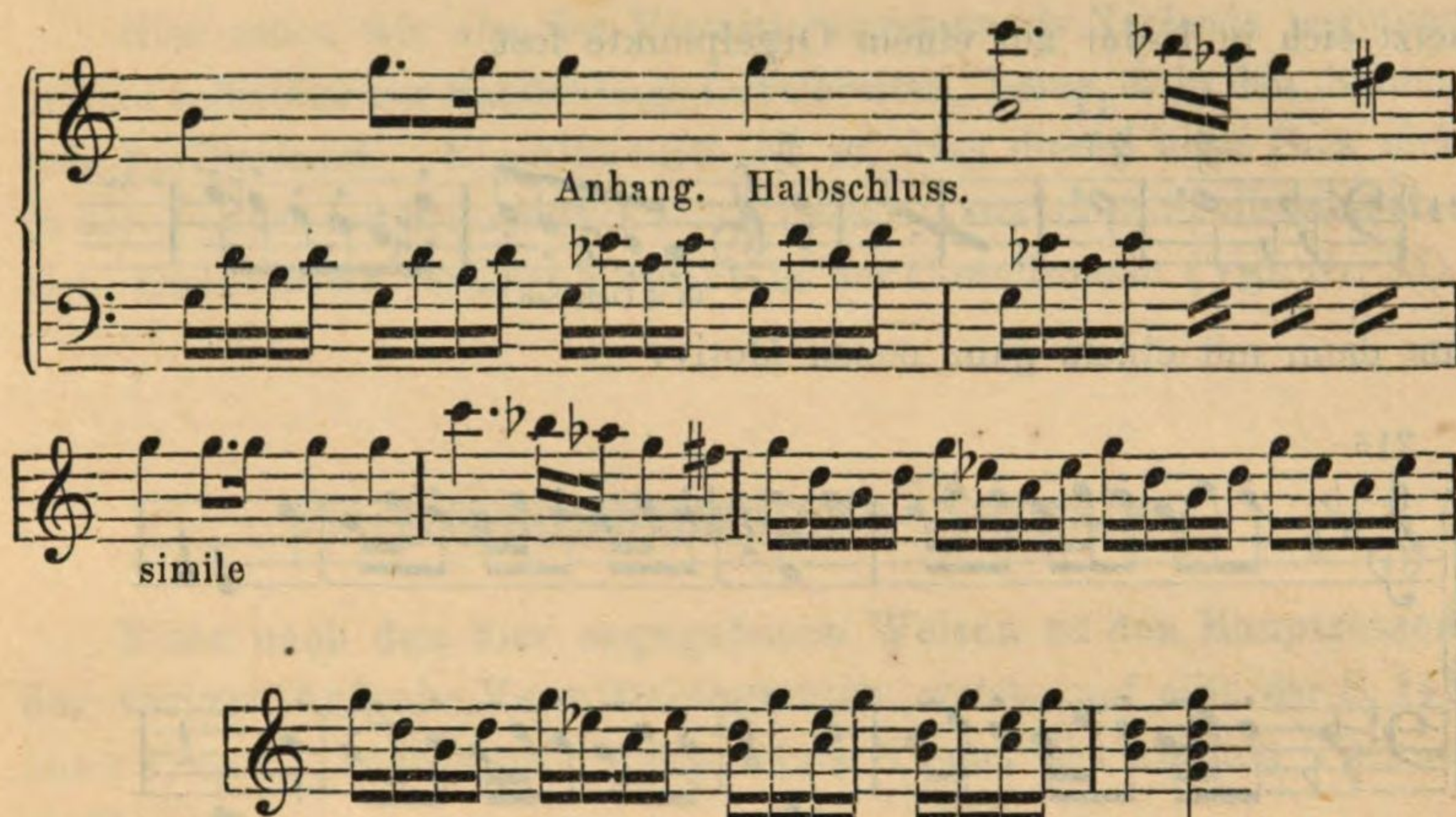
Anstatt sich aber in die Haupttonart zurückzuwenden, modulirt der Satz mit dem Hauptmotiv, welches schliesslich eine etwas weichere Gestalt annimmt, nach der Oberdominanttonart gis-moll, wo denn alsbald das zweite Thema beginnt.



Schliesst das Thema tonisch, so tritt an Stelle des Nachsatzes die Wiederholung, so in ziemlich kleinen Rahmen in der A-moll-sonate von Mozart. Das Thema ist ein achttaktiger Satz, auf dessen letztem Takte die Wiederholung, und mit ihr der Vermittelungssatz eintritt.

214 Wiederholung und Vermittelungssatz.





Wie in dem Beethoven'schen Beispiel dem modulirenden Nachsatz eine Schlussformel auf der Dominante voranging, so folgt in diesem Mozart'schen Beispiel eine solche Formel auf der Dominante der neu erreichten Tonart dem wiederholenden Satze.

In der Es-dur-Sonate op. 31 knüpft der Vermittelungssatz nach wiederholtem Hauptsatz (§ 36 a) mit dem Hauptmotiv desselben an, um schliesslich mit dem zweiten Motiv die vorgeschriebene Modulation zu machen.

b. Selbständig.

Der Vermittelungssatz bildet sich aus eigenen Motiven. So ist es z. B. in der Es-dursinfonie von Mozart. An den unter Nr. 199 u. 200 gegebenen Hauptsatz des ersten Allegro schliesst sich der Vermittelungssatz unmittelbar an mit dem Motiv:



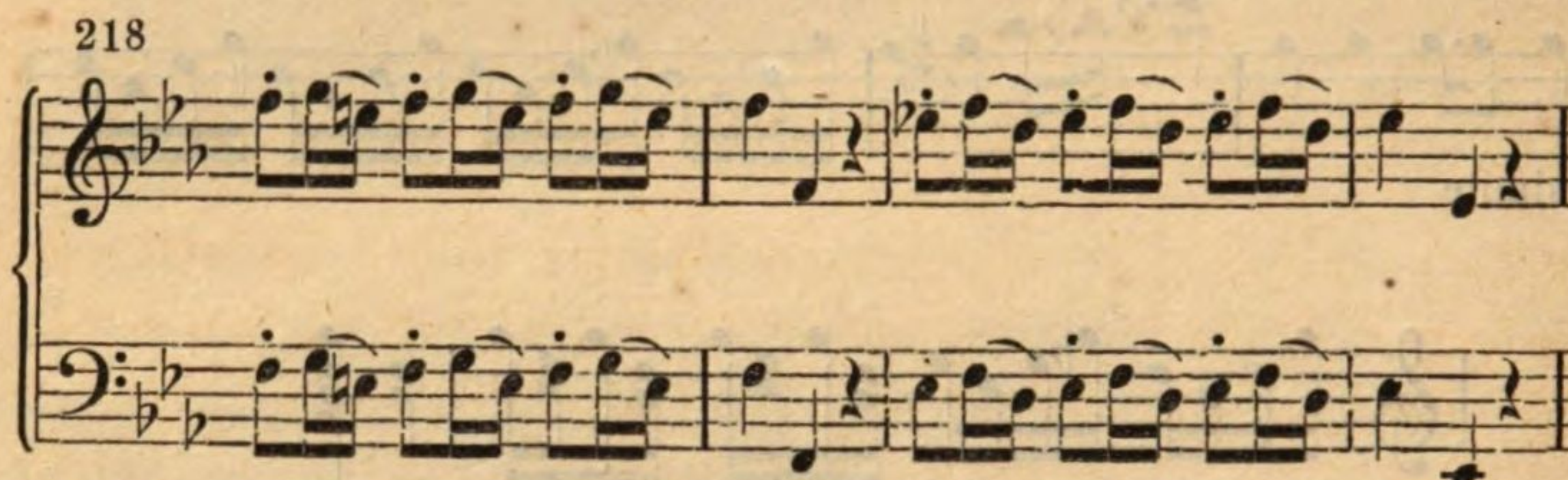
Dasselbe, ein Zweitakt, wiederholt sich modulirend fünfmal:



setzt sich in F-dur auf einem Orgelpunkte fest,



um dann mit einem ganz neuen Motiv:



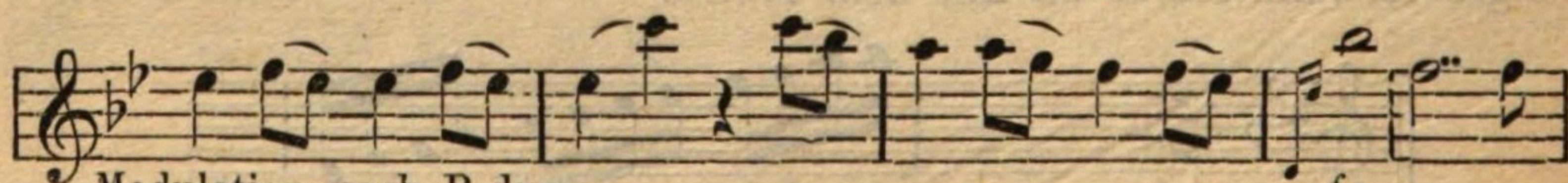
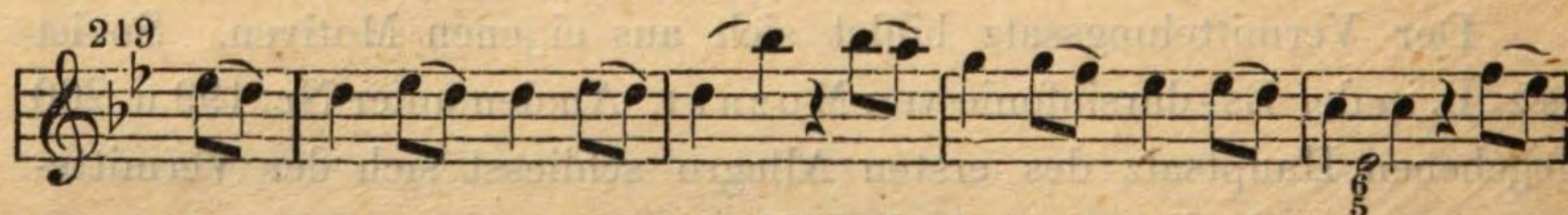
nach B-dur, in den Seitensatz zu lenken.

Ganz selbständig befindet sich in der Don-Juan-Ouverture der Vermittelungssatz zwischen dem Haupt- und Seitensatz.

c, a u. b vereinigt.

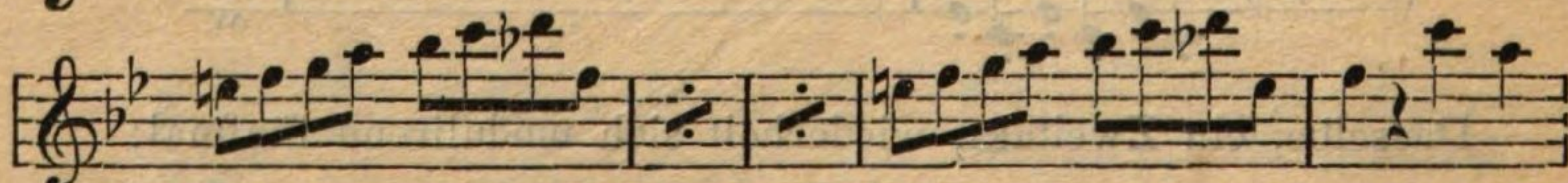
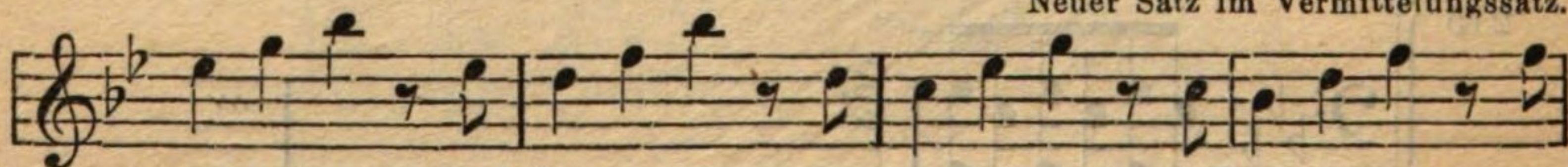
Der Vermittelungssatz knüpft an den Hauptsatz an, schreitet aber zu eigener Satzbildung fort.

In der Gmoll-Sinfonie bildet Mozart das Thema in Gestalt eines ausgedehnten Vordersatzes von 16 Takten. An diesen Vordersatz schliesst sich nun der Nachsatz:

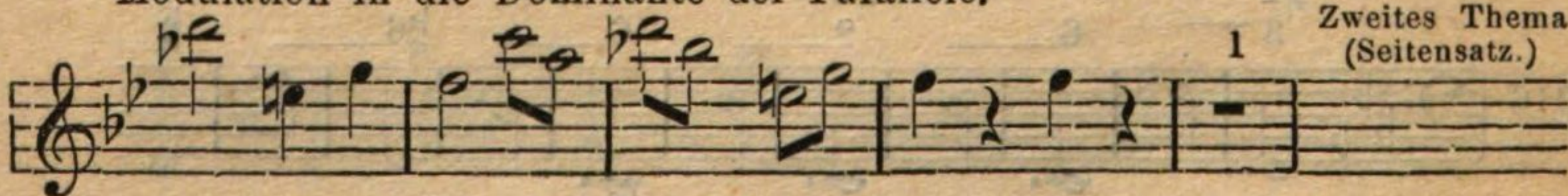


Modulation nach B-dur.

Neuer Satz im Vermittelungssatz.



Modulation in die Dominante der Parallele.



Zweites Thema
(Seitensatz.)

Hier sehen wir also den Vermittelungssatz als Nachsatz beginnen und zu selbständiger Satzbildung fortschreiten, bevor er in den Seitensatz hinüberleitet. Eigenthümlich ist es, dass dieser neue Satz sich in der Tonart des Seitensatzes schon befindet, und doch in diese modulirt. Ganz ebenso verfährt Mozart in der C-mollsonate (Vgl. Nr. 35).

Sechszwanzigste Aufgabe.

Bilde nach den hier angegebenen Weisen zu den Hauptsätzen der vorigen Aufgabe Vermittelungssätze, welche auf eine der S. 148 unter 2) und 3) angegebenen Arten in die Tonart des zweiten Themas einführen.

§ 38.

Das zweite Thema oder der Seitensatz.

Das zweite Thema bildet gewöhnlich zum ersten den grössten Gegensatz, der im ganzen Satze vorkommt, besonders gestaltet es sich gern gesangreicher, wenn das erste Thema figurativ sehr ausgebildet war. Im übrigen zeigt seine Construction eine ebenso grosse Mannigfaltigkeit, wie die des ersten Satzes, ja es ist vielleicht eine noch grössere statthaft, weil die bisherige Entwicklung schon vielseitige Anregung gegeben hat.

Die Ausdehnung des zweiten Themas ist in der Regel ein wenig grösser als die des ersten Themas ohne Vermittelungssatz, aber bedeutend geringer als die des ersten Themas mit Vermittelungssatz. Wir geben unten zwei „zweite Themata“ als eine Probe der Construction.

Das zweite Thema ist immer in seiner Haupttonart fest abzuschliessen.

Die Tonart des zweiten Themas ist bekanntlich (§ 37):

in Dur: die Oberdominanttonart,

in Moll: die Parallele, oder die Oberdominanttonart in Moll.

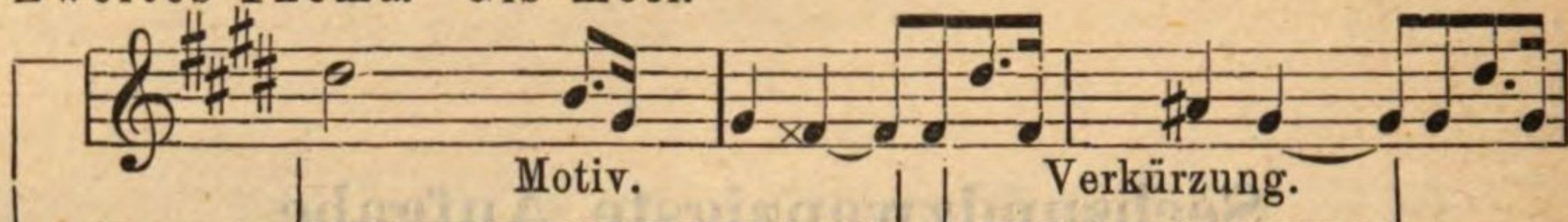
In den bekanntesten und zugänglichsten Sinfonien, Sonaten, Quartetten von Beethoven, den drei letzten Sinfonien von Mozart (G-moll, Es-dur, C-dur) und andern sonatenförmigen (ersten) Sätzen

dieser Meister und Haydn's, hat der Schüler hiernach die Construction der zweiten Themata zu prüfen, und ihr Verhältniss zum ersten festzustellen.

220 **Beethoven.** Finale der Cis-moll-Sonate.

Allegro.

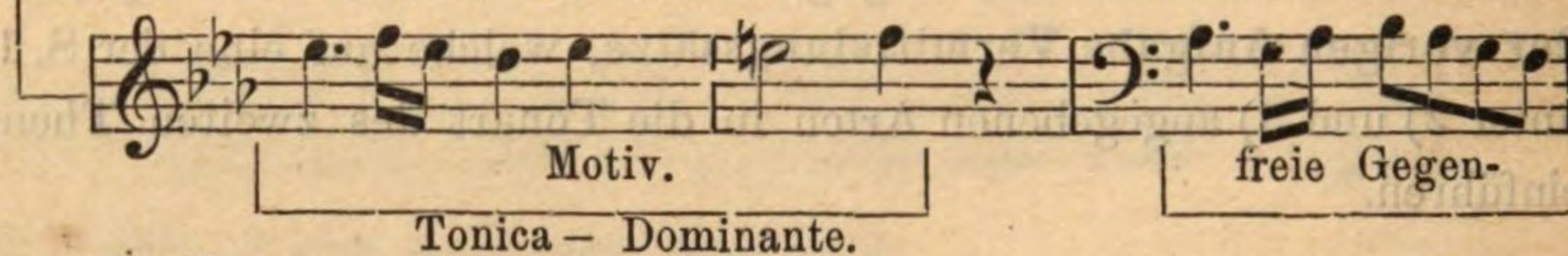
Zweites Thema. Cis-moll.



Mozart. Erster Satz der C-moll-Sonate.

Allegro.

Zweites Thema. Es-dur.



Beethoven.



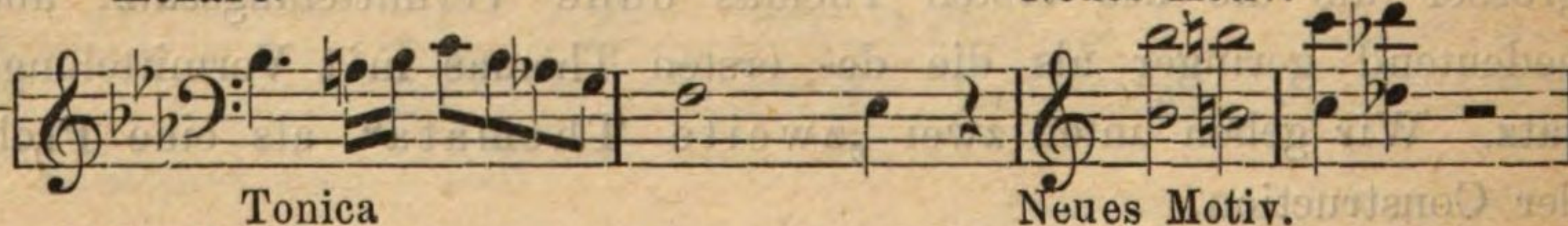
Mozart.



Beethoven.



Mozart.

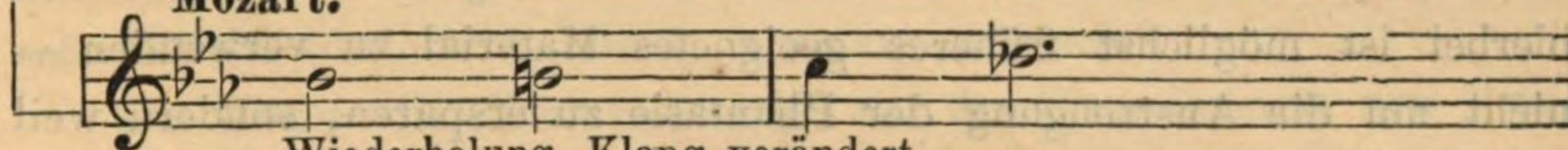


Beethoven.



Mozart.

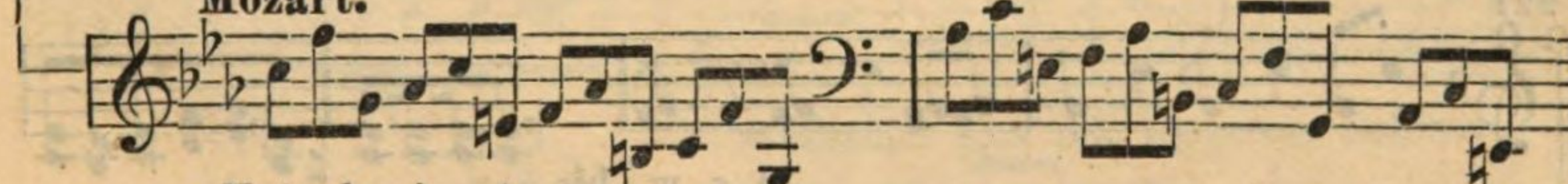


Beethoven.**Mozart.**

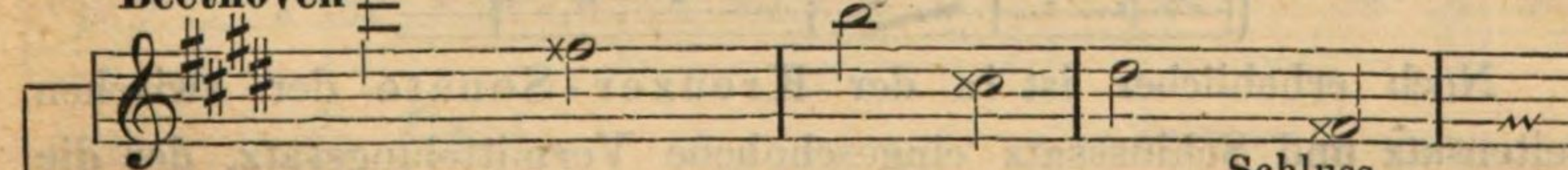
Wiederholung, Klang verändert.

Beethoven.

Trugschluss. Unterdominante.

Mozart.

Unterdominante.

Beethoven.**Mozart.****Beethoven**

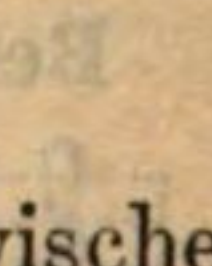
Schluss.

Mozart.

Schluss.

Man sieht, dass auch hier, und zwar noch weniger als beim Hauptsatz, beide grossen Meister sich nicht an die Motive der ersten Takte halten, sondern diese nach einmaliger Wiederholung verlassen, um in neue überzugehen. Der Satz selbst aber wird vollkommen geschlossen.

There

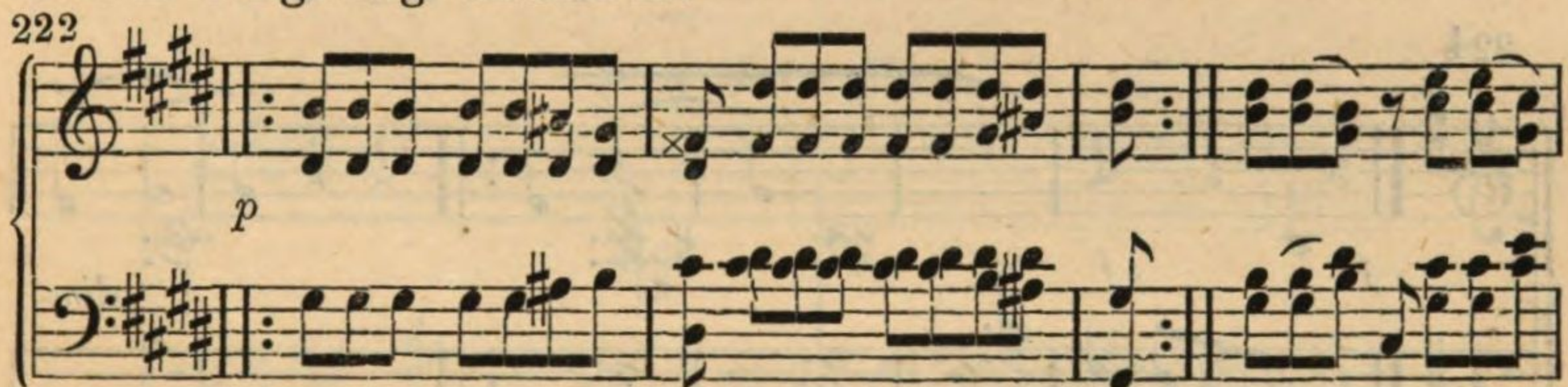


Rege

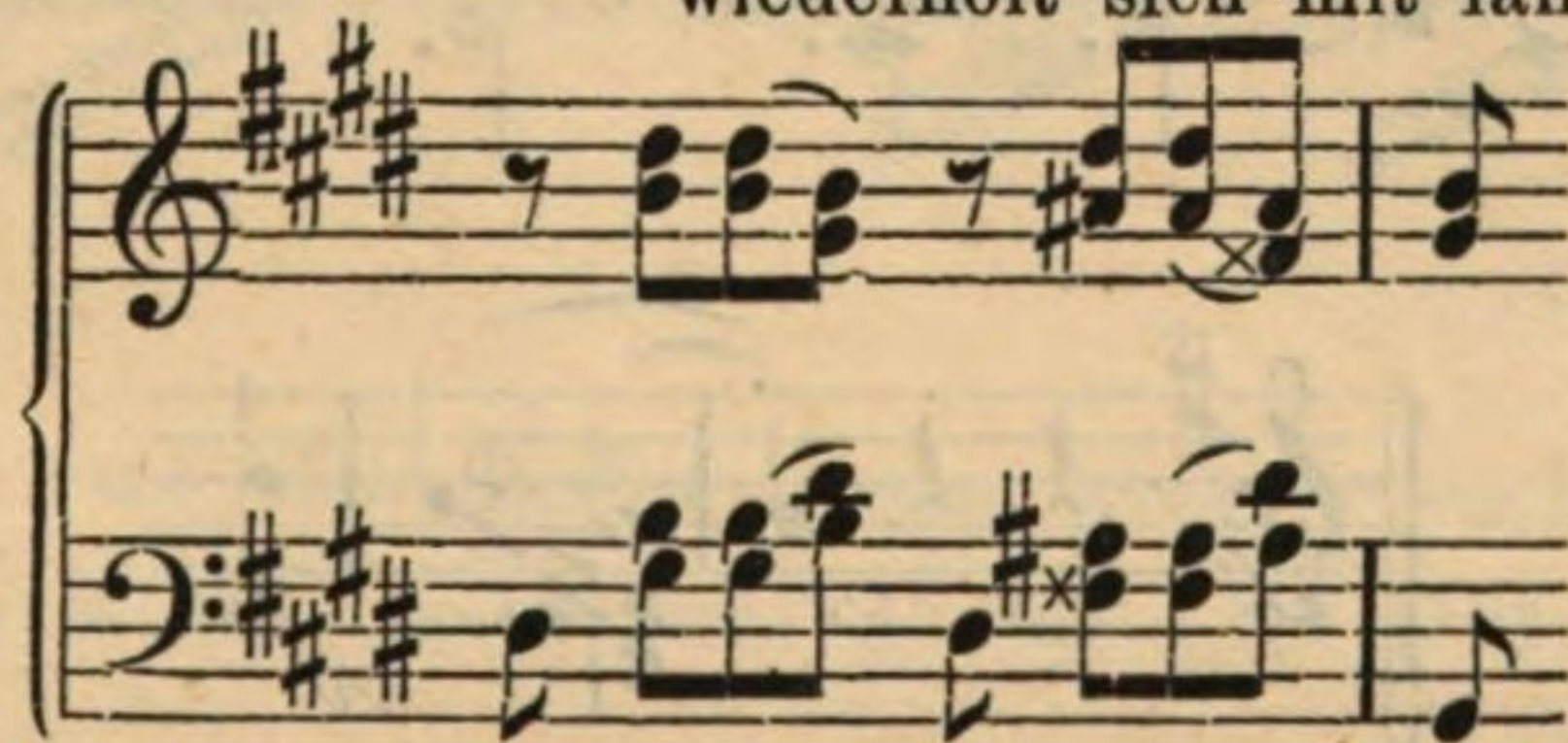
wieder dem Charakter des ersten Themas, besonders wenn dieses lebhafter figurirt war. Seine Ausdehnung ist gewöhnlich derart, dass sie das Gleichgewicht in der Zweitheilung des Satzes ungefähr herstellt (§ 30).

Technisch hat er im Ganzen den Charakter einer ausgedehnten Schlussformel über ein melodisches Motiv. Man findet den Schlusssatz sowohl wiederholt, als auch zusammengesetzt.

Die Krone aller Schlusssätze ist der der Cismollsonate von Beethoven. Er schliesst sich unmittelbar dem zweiten Thema an, und wird in Steigerung wiederholt.



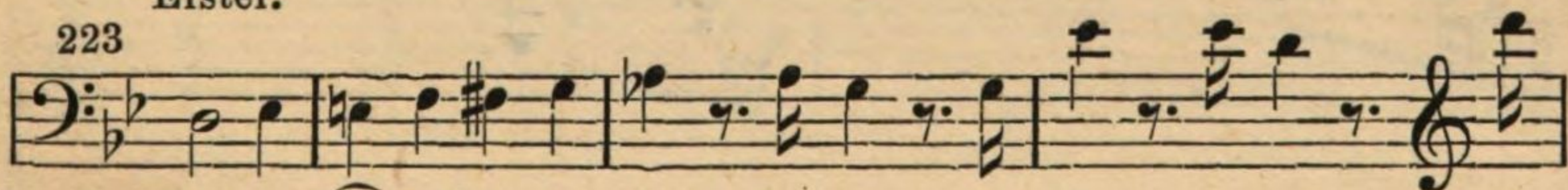
wiederholt sich mit längerem Schluss



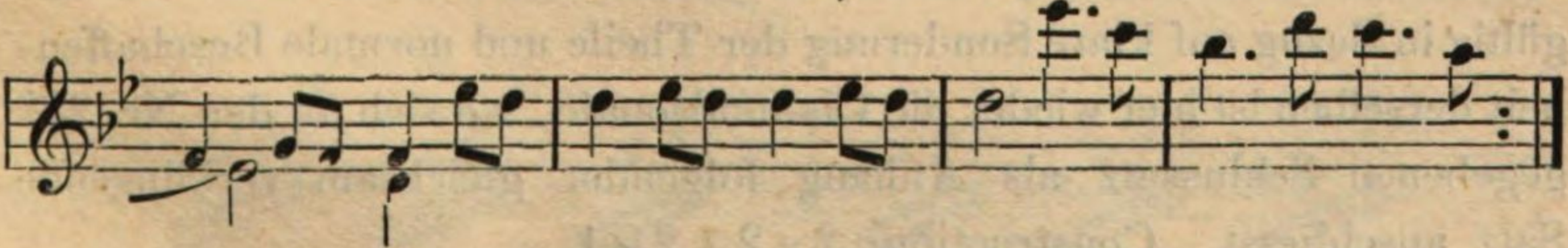
Der Schlusssatz in Mozart's G-mollsinfonie bildet sich aus drei Sätzen.

Erster.

223



Zweiter.





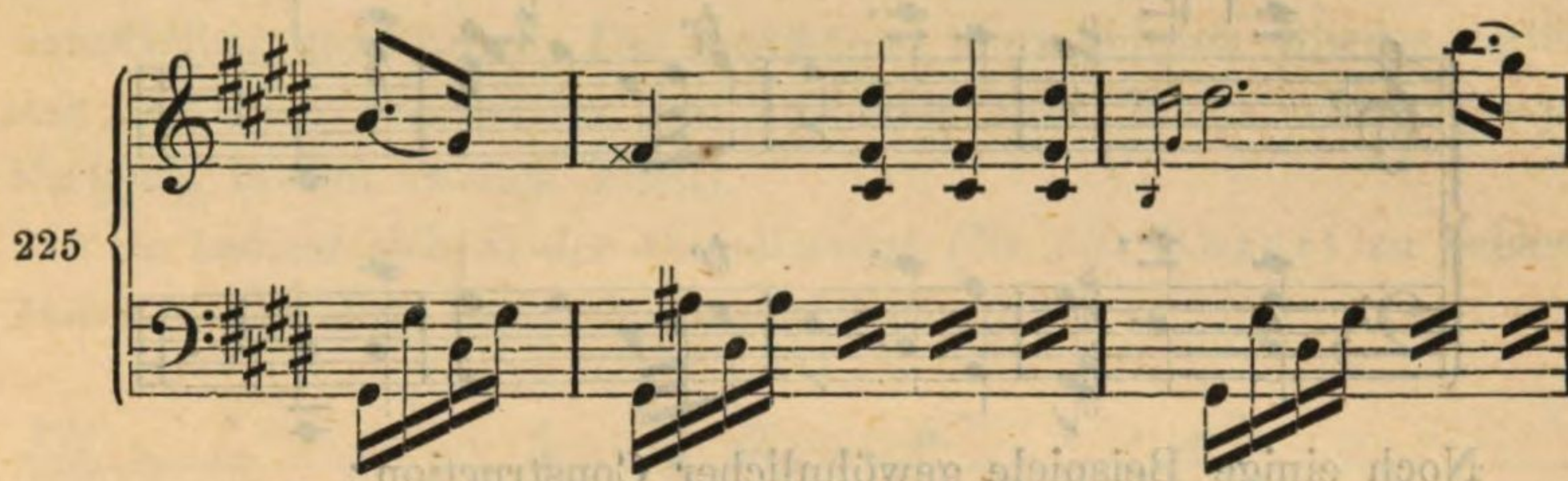
Bisweilen erscheint der Schlusssatz nur als ein Anhang zum zweiten Thema. So in Beethovens E-moll-Sonate op. 90. (Vgl. § 36 Nr. 203).

224

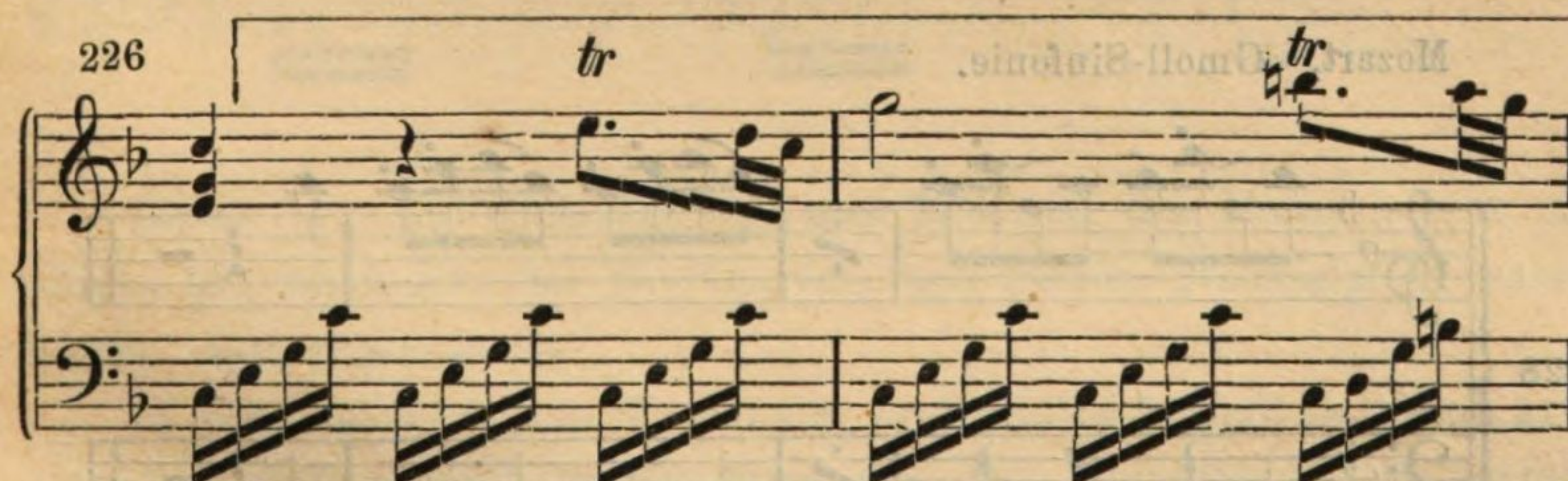
§ 40.

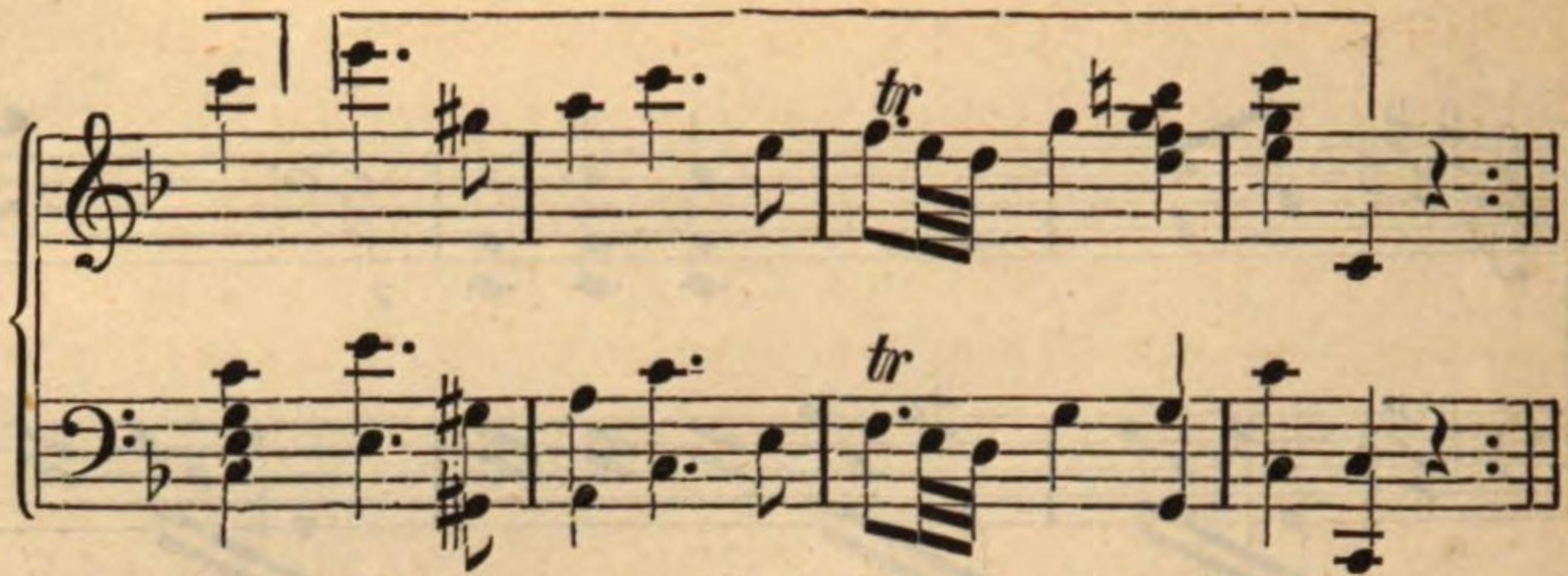
Der Anhang.

Der Anhang, der uns von der Sonatinenform her als fünfter Theil derselben bekannt ist, beschränkt sich auch in der Sonatenform zuweilen auf einige Accorde, doch kommt es auch vor, dass er grössere Dimensionen annimmt, ja mehrere kleine Sätze einschliesst. Muster-gültig in Bezug auf klare Sonderung der Theile und normale Beschaffenheit derselben ist hier wieder die Cis-mollsonate, wo sich an den Nr. 222 gegebenen Schlusssatz als Anhang folgender gleichsam verklingende Satz anschliesst. Construction: $2 \times 2 + 2 \times 1$.



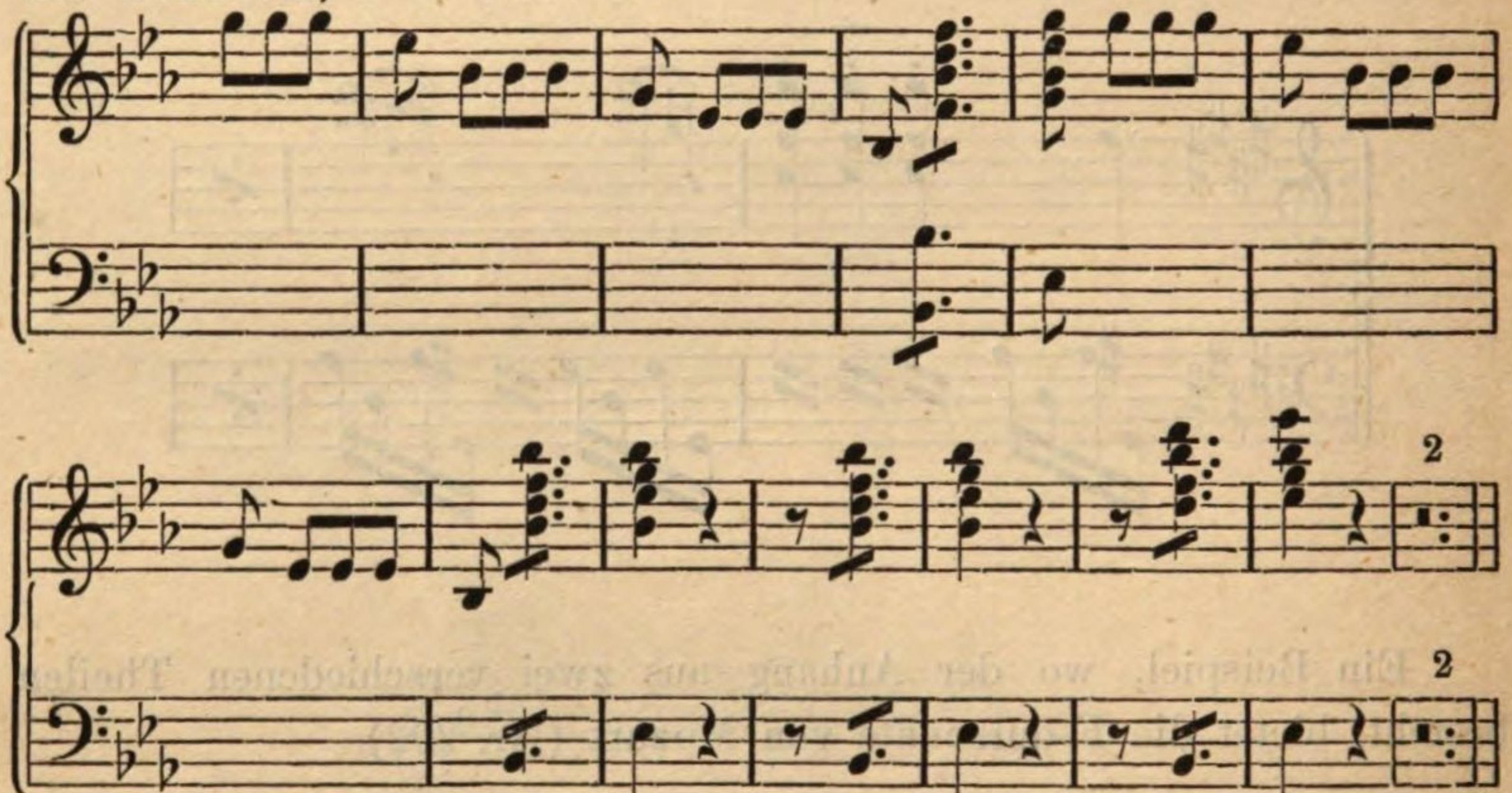
Ein Beispiel, wo der Anhang aus zwei verschiedenen Theilen besteht, bietet die F-dursonate von Mozart (Nr. 202).



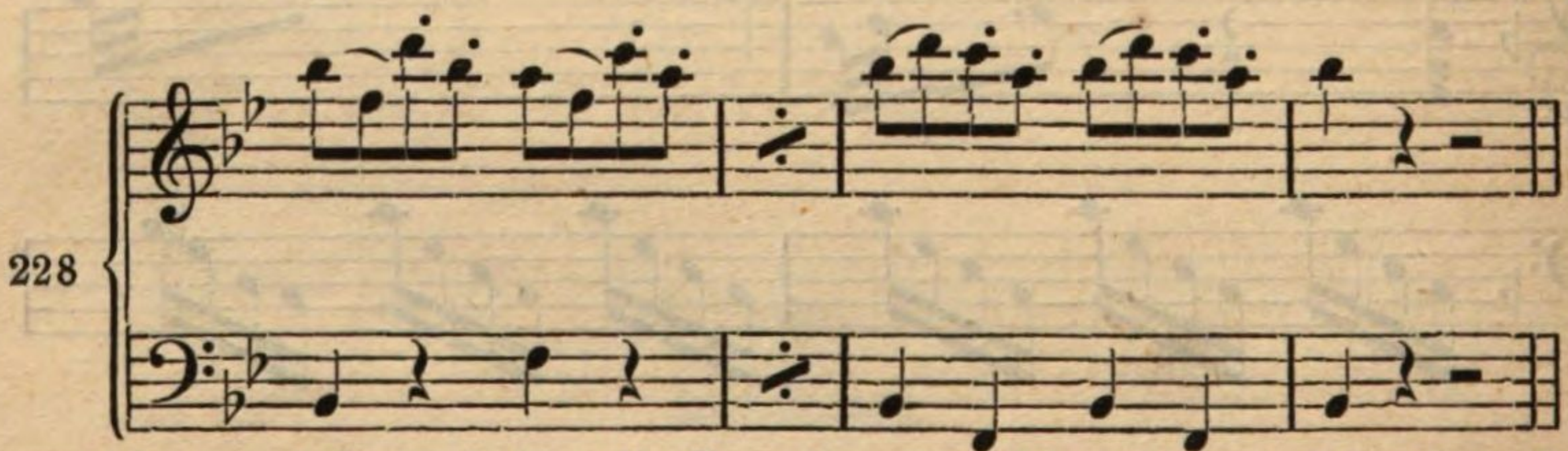


Noch einige Beispiele gewöhnlicher Construction :

227 Beethoven, C-moll-Sinfonie



Mozart, Gmoll-Sinfonie.



Nur zwei Accorde hat die E-mollsonate, Beethoven op. 90, aufzuweisen. Diese schliessen sich an Nr. 224 an. Ausnahmsweise (sehr selten) fehlt der Anhang gänzlich.

§ 41.

Die Ueberleitung.

Von der Sonatine her (vgl. Nr. 177) ist uns bekannt, dass, behufs Anknüpfung der Wiederholung oder der Fortsetzung, sich an

den Schluss des ersten Theiles ein Verbindungsglied mittelbar oder unmittelbar anschliesst. Das Bedürfniss eines solchen Gliedes ergibt sich aus dem Verhältniss des Schlusses zum Wiedeanfang (resp. Fortgang in den zweiten Theil).

So bedient sich in der C-mollsonate (Nr. 35) Mozart zu beiden Zwecken der, dem Hauptthema entlehnten Figur:



Folgt das erstemal Wiederholung, das zweitemal Durchführung.

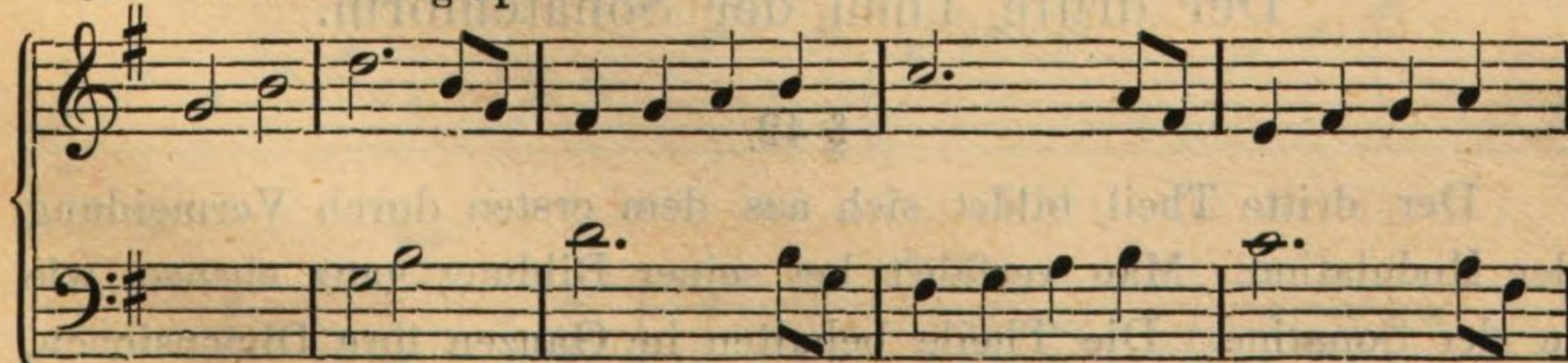
An den, Nr. 225 gegebenen, Anhang im Finale der Cis-moll-Sonate fügt Beethoven folgende Ueberleitung:

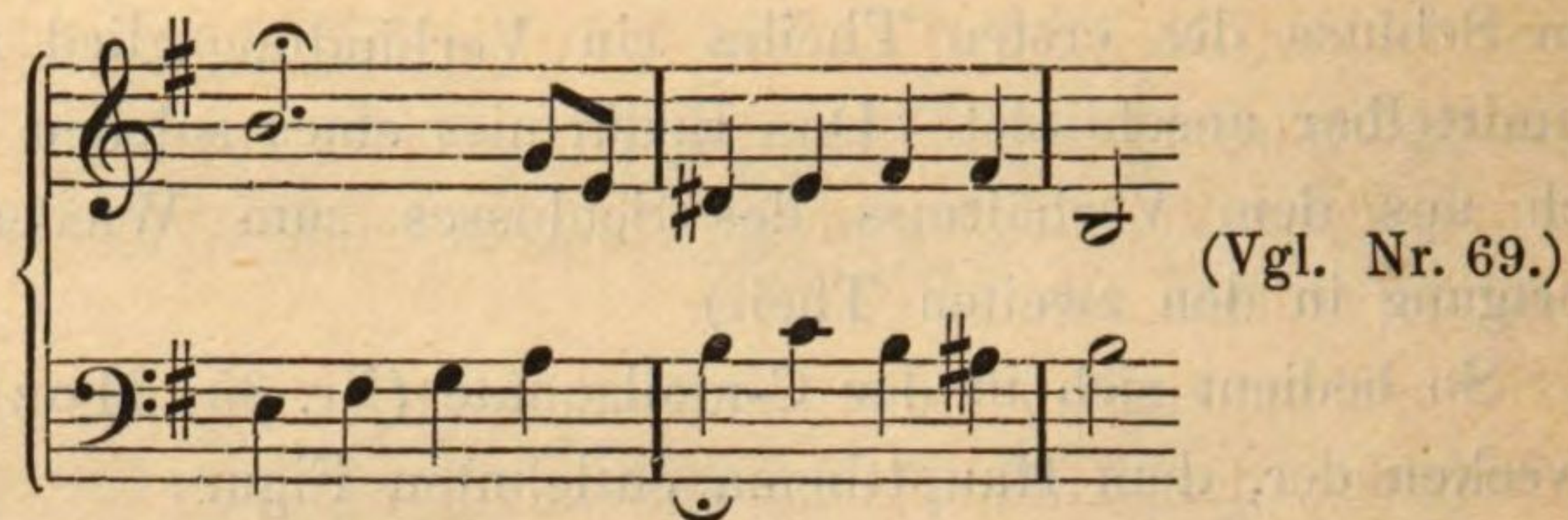


Diese Art, die Ueberleitung aus Motiven des Hauptthemas zu bilden, ist, besonders bei Beethoven und dessen Nachfolgern, sehr häufig, fast regelmässig.

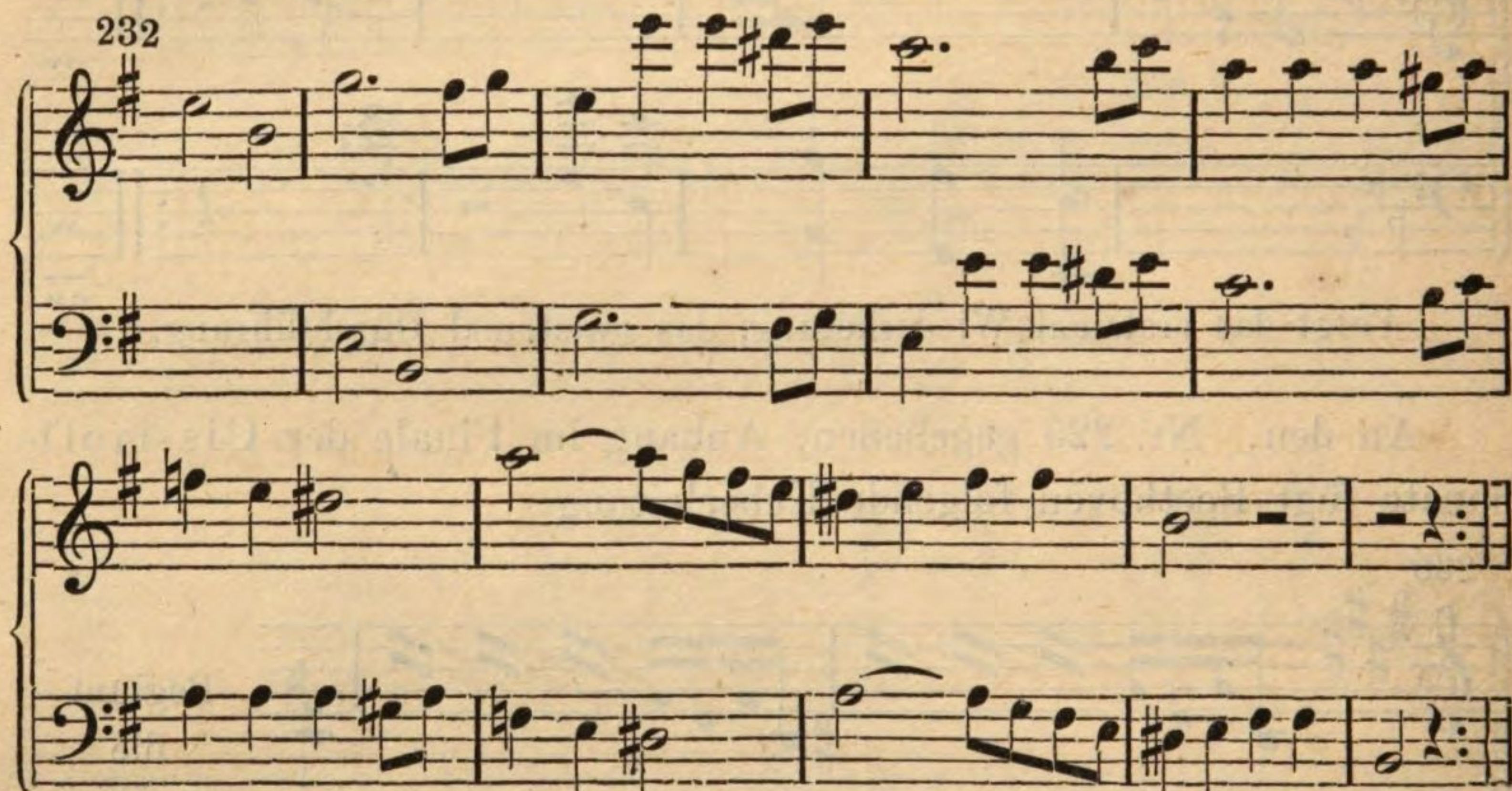
In der E-mollsonate für Klavier und Violine bedient sich Mozart zum Ueberleitungssatz sogar eines aus dem Hauptthema gebildeten Canons,

231 in Octaven gespielt.





der sich im dritten Theil in der Haupttonart so wiederholt:



Achtundzwanzigste Aufgabe.

Ergänze die angefangenen Sonatensätze durch Schlusssatz und Anhang, nach Bedürfniss auch Anknüpfung der Wiederholung.

Durch die Aufgaben dieses Abschnittes befindet sich der junge Componist jetzt im Besitze mehrerer ersten Theile der Sonatenform. Wir gehen jetzt zu der leichten Arbeit der Bildung des dritten Theiles (Reprise) über.

Der dritte Theil der Sonatenform.

§ 42.

Der dritte Theil bildet sich aus dem ersten durch Vermeidung der Modulation. Man verfährt bei seiner Bildung ganz ebenso, wie in der Sonatine. Die Theile behalten im Ganzen ihre Dimensionen,

Verkürzungen und Verlängerungen im Einzelnen sind natürlich nicht ausgeschlossen.

Durch den Wegfall der Modulation wird der Vermittelungssatz zwischen dem ersten und zweiten Thema eigentlich entbehrlich, und in der That gibt es einzelne Beispiele, wo er in der Reprise wegfällt. Hier ist wieder die herrliche Cis-mollsonate anzuführen, welche im dritten Theile das Thema genau so, wie im ersten, auf einem Halbschluss mit Orgelpunkt und Fermate schliesst, dann aber — den Vermittelungssatz überspringend — sofort das zweite Thema beginnt.

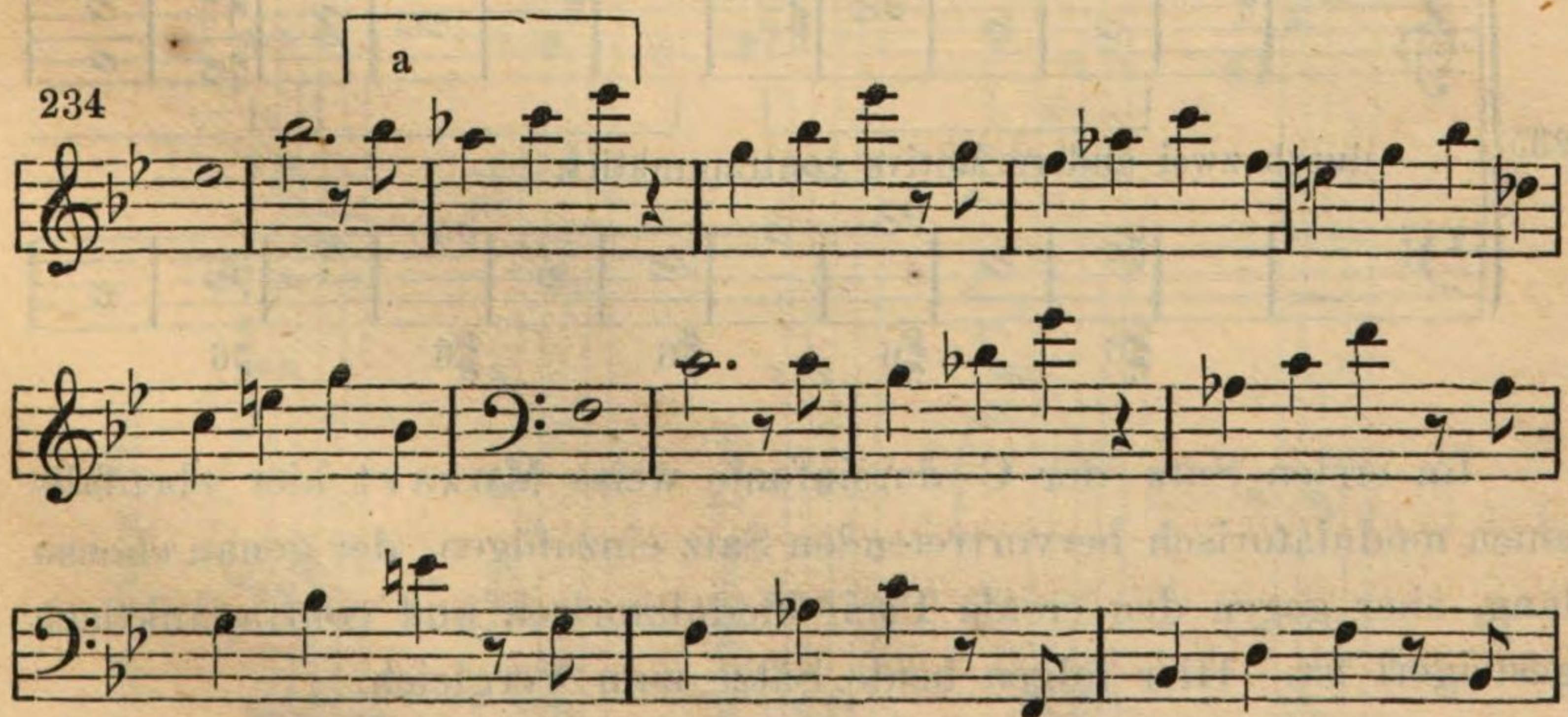


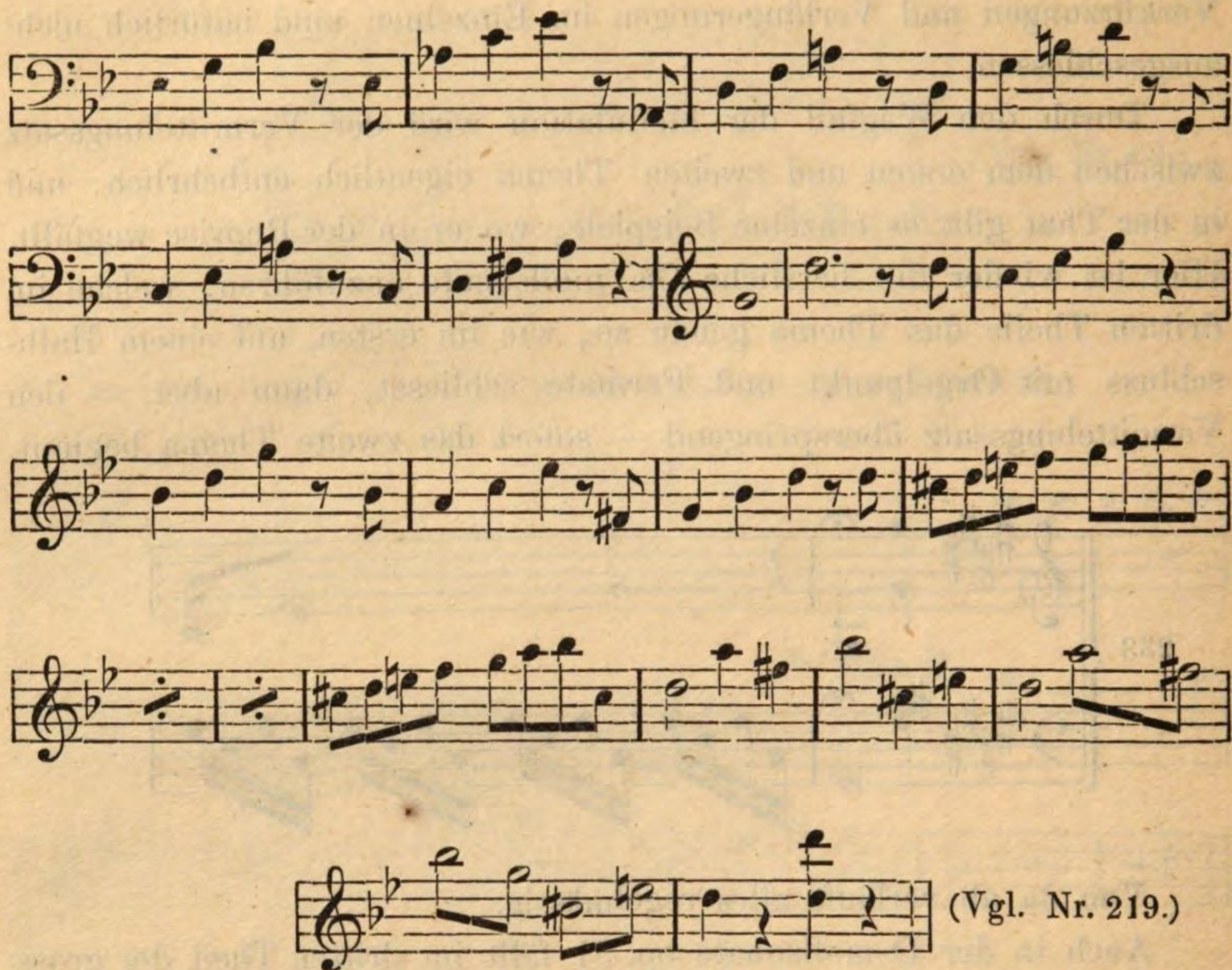
Von da ab verläuft alles regelmässig.

Auch in der D-mollsonate op. 31 fällt im dritten Theil der gross angelegte und festgeschlossene Vermittelungssatz des ersten Theiles gänzlich fort. Aber freilich hatte er sich schon in der Durchführung, (II. Theil) oder vielmehr als Durchführung, vollständig wiederholt.

In der Regel wird hingegen der Vermittelungssatz von den grossen Meistern der Sonatenform beibehalten, und häufig zu thematischer Arbeit ausgebeutet, dann sogar nicht selten erweitert.

Mozart benutzt diese Stelle in seinen späteren Werken gern auf diese Weise. So in der G-mollsinfonie, wo er das charakteristische Motiv des Vermittelungssatzes (a)





harmonisch und contrapunktisch interessant durchführt, und gegen den ersten Theil um 21 Takte verlängert. In dem berühmten, im vierfachen Contrapunkt fugirten Finale der grossen C-dursinfonie (vgl. d. Verf. Contrapunkt und Fuge im freien [modernen] Tonsatz) benutzt er diese Stelle zu einer ebenso interessanten Engführung durch den Quartenzirkel.

235

durch zwei andere Motive contrapunktirt.

#6 #6 #6 #6 #6

Im ersten Satz der C-dursinfonie weiss Mozart hier ebenfalls einen modulatorisch hervortretenden Satz einzufügen, der genau ebenso lang, aber gegen den ersten Theil modulatorisch und contrapunktisch gesteigert ist. Hier folgen beide Sätze zum Vergleich.

im ersten Theil.

236



im dritten Theil.



Dieses Verfahren ist auch hier dem jungen Componisten zu empfehlen. Er behalte den Vermittelungssatz bei, aber bereichere ihn auf angemessene Art.

Neunundzwanzigste Aufgabe.

Bilde hiernach zu den componirten Sonaten den dritten Theil.

§ 43.

Modulatorische Freiheit.

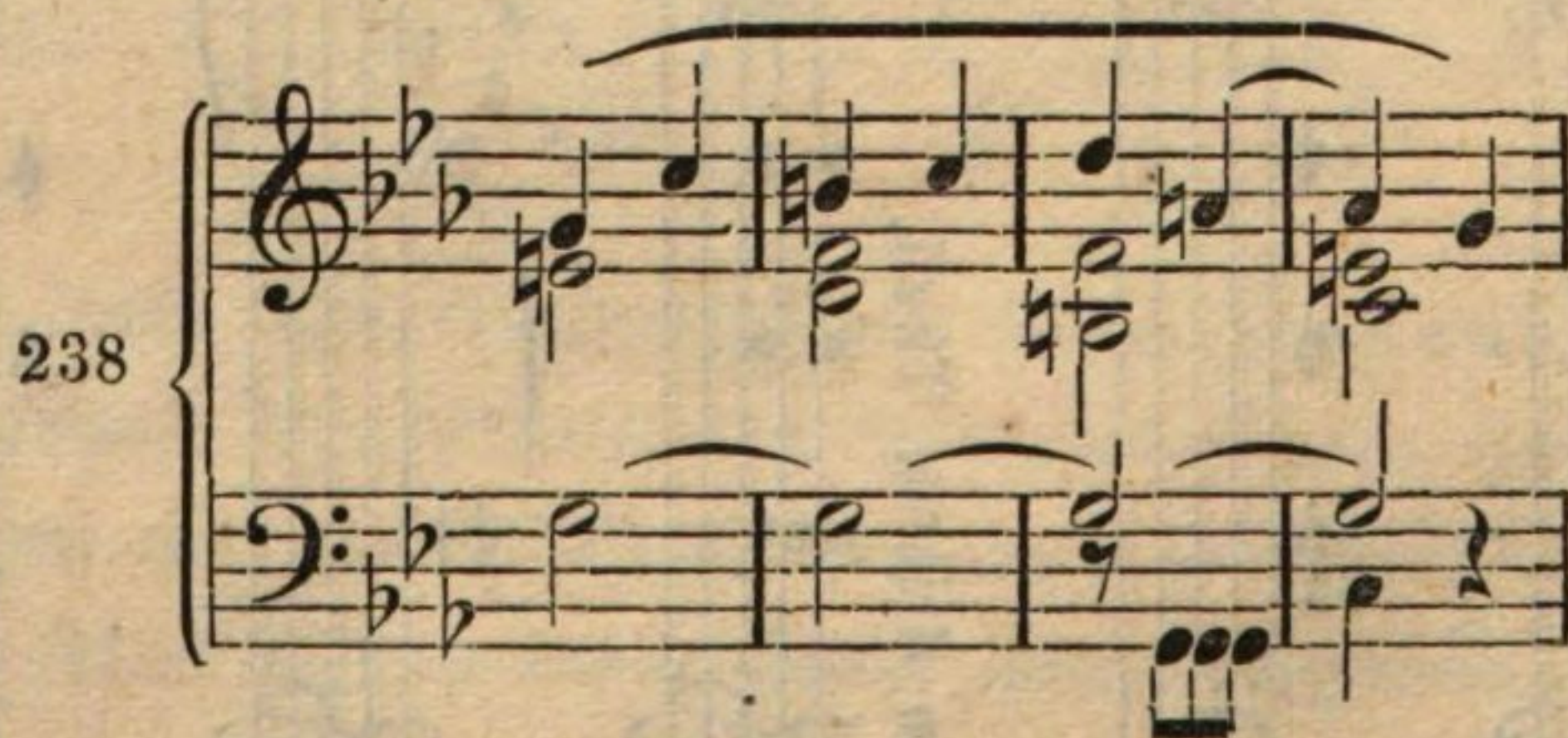
In Mollsonaten, deren zweites Thema, nebst dem sich daran schliessenden Schlusssatz und Anhang, der Uebertragung in Moll widerstrebt, setzt man statt dessen die

tonische Durtonart.

Diese modulatorische Freiheit findet man, ausser in vielen Compositionen von Haydn, namentlich bedeutsam in der **C-mollsinfonie** von Beethoven. Hier gestattete das zweite Thema:



nicht die Uebertragung in Moll, in der es seinen Charakter ganz und gar eingebüsst hätte, desshalb erscheint es jetzt in der tonischen Durtonart: C-dur:



in welcher dann auch der Schlusssatz folgt, dessen siegreiches Feuer ebenfalls der Uebertragung nach Moll widerstrebt.



Dass und mit welchem Recht der ganze Satz dennoch in Moll schliesst, bleibt einer späteren Erörterung vorbehalten. (Siehe § 48.)

Es sind hiernach einige Sätze entwurfsweise umzugestalten.

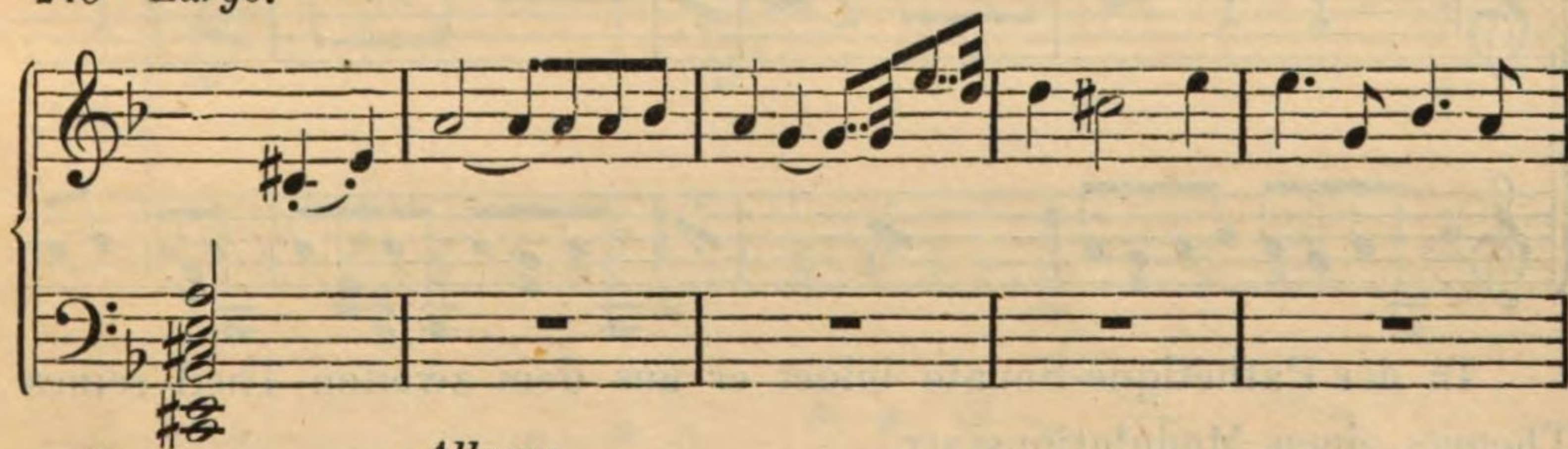
§ 44.

Modificationen der einzelnen Glieder im dritten Theile.

I. Des Hauptsatzes.

In der D-mollsonate verkürzt Beethoven das Thema um den grössten Theil seines figurativen Inhaltes, während er es um zwei Largo-Recitative verlängert.

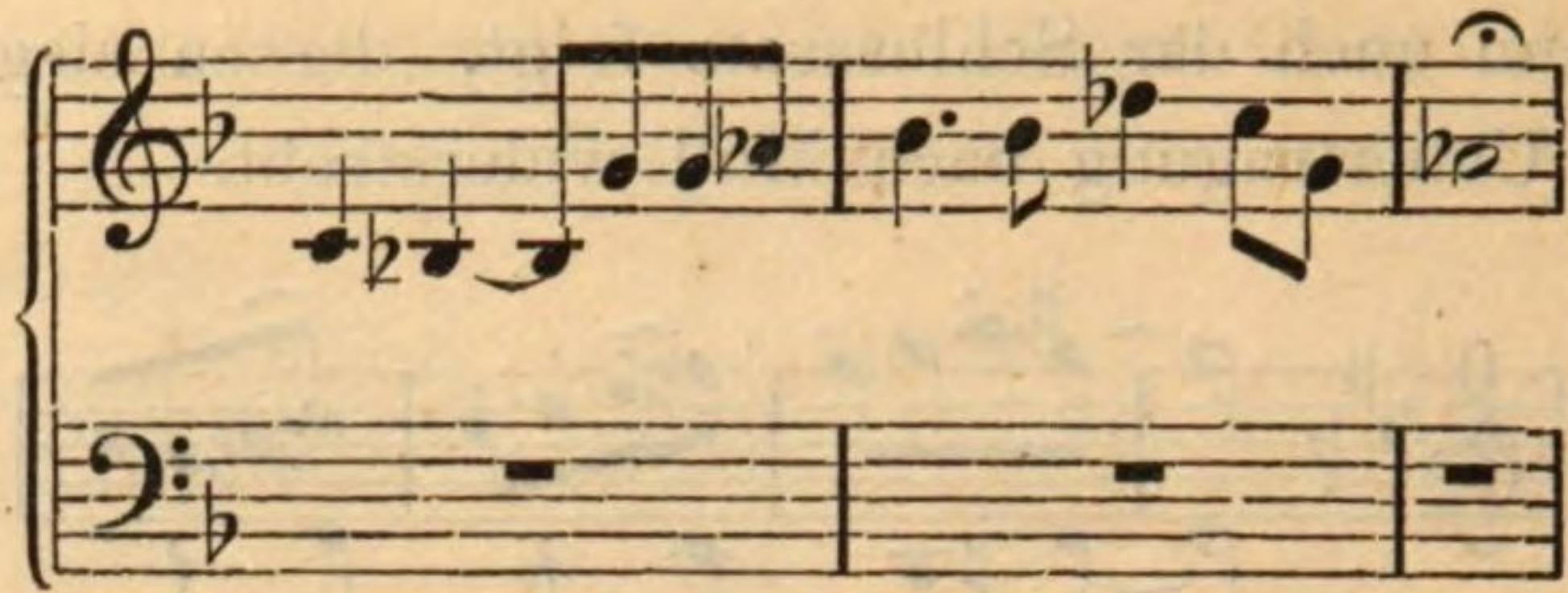
240 *Largo.*



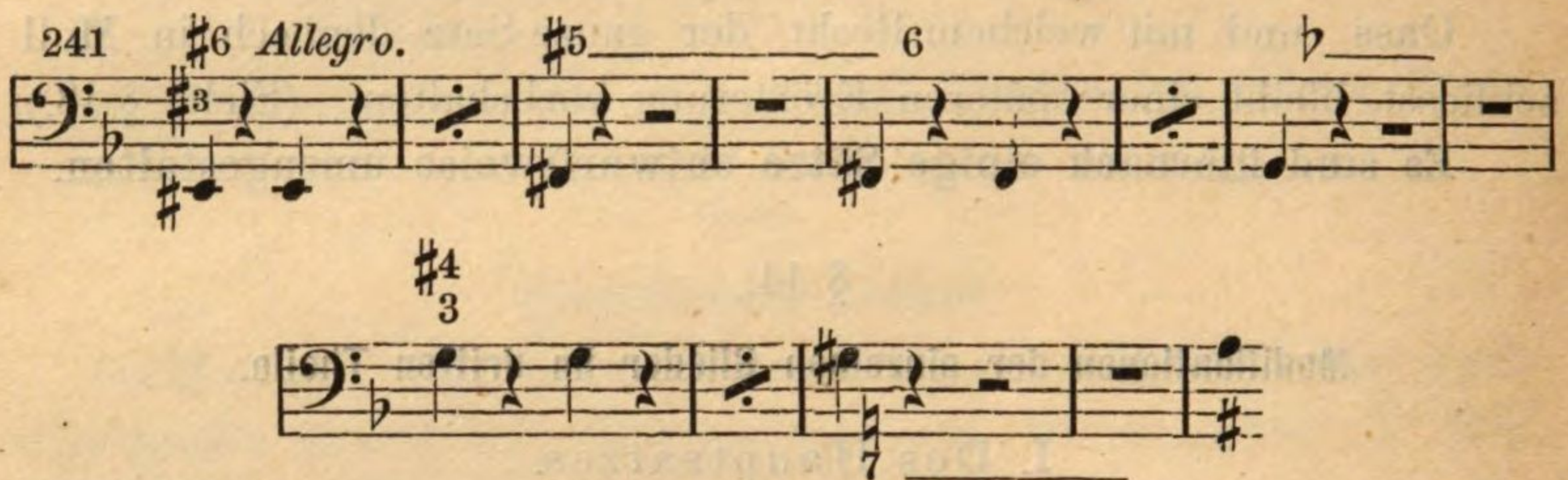
Adagio.

Largo.

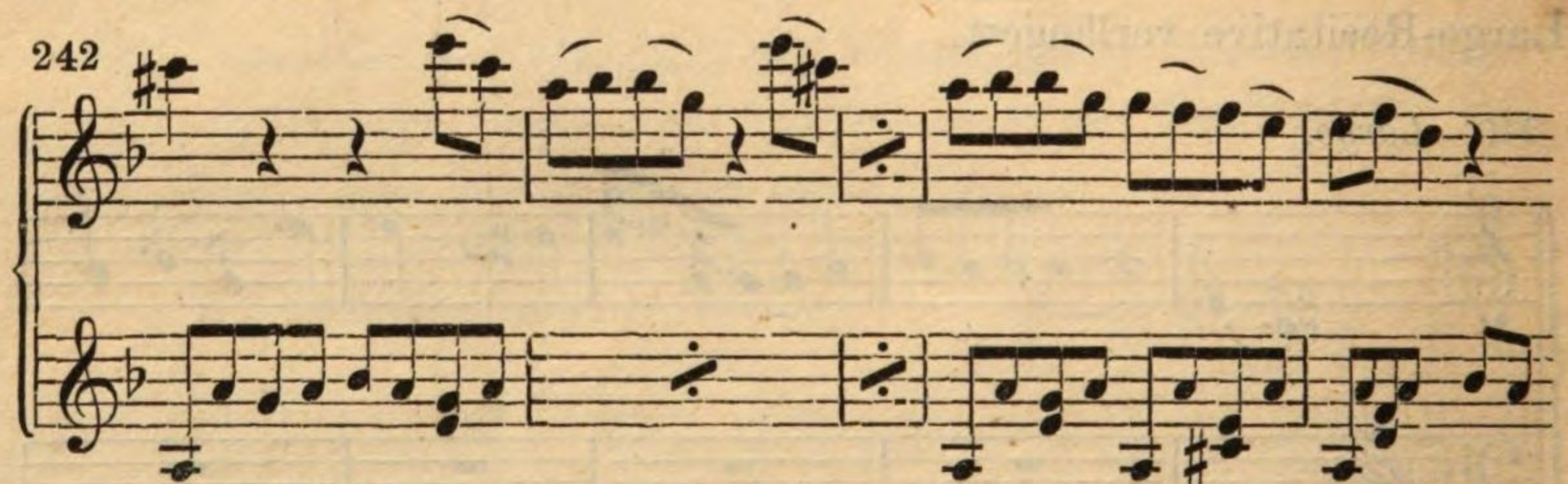




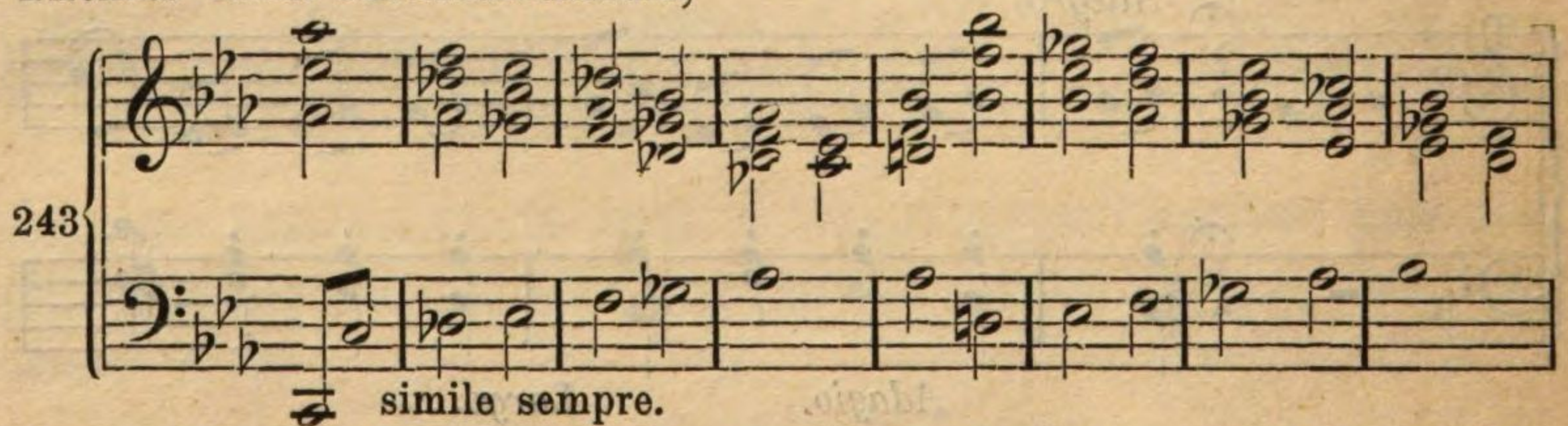
Hierauf wendet er sich sofort mit den wenigen Modulationstakten



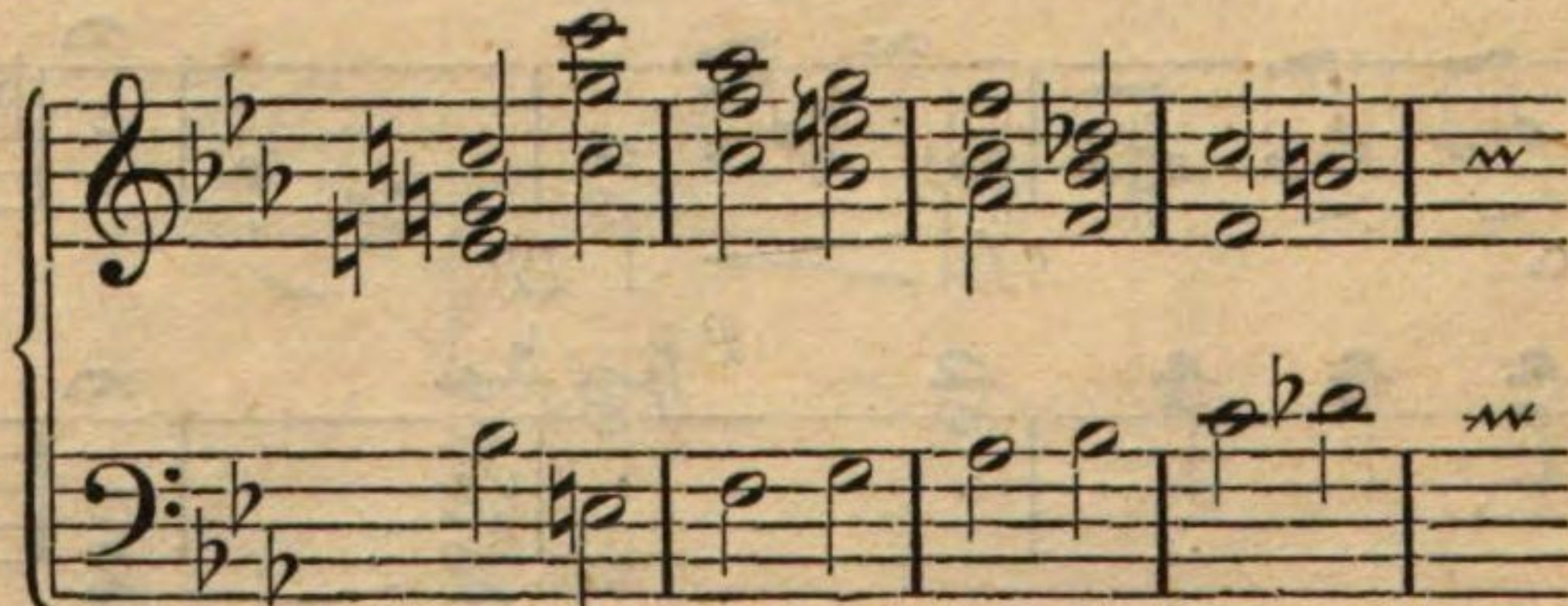
mit Ueberspringung des Vermittelungssatzes (§ 42) in den Seitensatz, der nun in D-moll auftritt.



In der Pathétique-Sonate bildet er aus dem zweiten Theil seines Themas einen Modulationssatz,



simile sempre.



der hier an die Stelle desjenigen im ersten Theil tritt.

der hier an die Stelle des Vermittelungssatzes im ersten Theile tritt.

Solche Aenderungen beruhen auf einem richtigen Scharfblick für die, in dem bestimmten Falle gegebenen Verhältnisse, und auf einer Sicherheit in der Beherrschung der Form, welche der junge Componist eben zu erwerben im Begriff ist.

II. Der Vermittelungssatz

wird bisweilen selbst transponirt, um unverändert bleiben zu können.

So z. B. im ersten Satz der Es-dursinfonie von Mozart, wo der Hauptsatz im dritten Theil zum Schluss in die Unterdominante geleitet wird, damit der unveränderte Vermittelungssatz in der Tonica schliesst. (Tonica bis Oberdominante gleich Unterdominante bis Tonica.)

III. Der Seitensatz

tritt in der Pathétique-Sonate zuerst in der Unterdominante auf, und wendet sich erst im dreizehnten Takt in die Tonica.

244

(Beiläufig sei erinnert, dass dieses Thema im ersten Theil statt in Dur in der gleichnamigen Molltonart auftritt, und erst seinen Schluss in Dur macht.)

IV. Schlusssatz und Anhang

erhalten oft eine Erweiterung zur Befestigung des Schlusses, die bald kürzer, bald länger ausfällt, ausnahmsweise sich zu einem ganz neuen umfassenden Schlusstheil ausdehnt. (Vgl. Eroica- und neunte Symphonie.)

Der Durchführungssatz.

§ 45.

Der Durchführungssatz der grossen Sonate soll sich ausschliesslich, oder doch fast ausschliesslich, mit den Themen und Motiven des ersten Theiles beschäftigen. Wo er es nicht thut, geschieht allemal der Bedeutung der Sonatenform Eintrag, wenn auch der Werth des Kunstwerkes an sich (d. h. aesthetisch) dadurch nicht betroffen wird. Immerhin ist der Inhalt desselben der grossen Sonatenform nicht völlig gewachsen.

In den Meisterwerken Mozart's und Haydn's ist die Durchführung meist bedeutend kürzer als die beiden andern Theile, etwa halb so lang, bei Beethoven erreicht sie die Länge der anderen Theile, ja ist bisweilen etwas länger. Dies liegt darin, dass Beethoven's Genie in der **thematischen Arbeit** seine grössten Hilfsquellen fand, während die beiden erstgenannten Meister mehr in der Gegeneinanderstellung der Themata (Construction) ihre Aufgabe sahen.

§ 46.

Die thematische Arbeit.

Unter dem Begriff „thematische Arbeit“ fasst man alles zusammen, was möglicherweise mit einem Thema oder einem Theile eines solchen geschehen kann, sei es durch Harmonik, Figuration, Variation, Contrapunkt, Instrumentation; dabei ist jeder dieser Begriffe in weitester Ausdehnung zu nehmen. Also alles, was irgend eine Satzweise aus einem Thema machen kann, fällt unter den Begriff der thematischen Arbeit.

In den Werken der classischen Meister unserer Instrumentalmusik, mit denen wir hier fast ausschliesslich beschäftigt sind, beschränkt die thematische Arbeit das Gebiet des Contrapunktes in der

Regel auf die Imitation. Nur ausnahmsweise, und in besonderer Absicht dehnt es sich auf die gebundenen contrapunktischen Formen der Fuge und des Canons aus*).

(Diejenigen Werke, welche ganz und gar im contrapunktischen Stil geschrieben sind, wie selbständige Fugen, Canons etc. kommen hier natürlich nicht in Betracht, sondern die Verbindung der contrapunktischen Formen mit den hier abgehandelten der classischen Instrumentalmusik.)

So berührt Mozart in der Zauberflöten-Ouverture, Beethoven in der Ouverture zur Weihe des Hauses die Fugenform, der letztgenannte in der C-mollsonate für Violine und Clavier den Canon. Dem Finale zu Mozart's grosser C-dursinfonie liegt sogar ein vierfacher (ja, wenn man ein Nebenthema mitzählt, fünffacher) Contrapunkt zu Grunde. Kleine Canons hat die Lehre vom freien Satz (§ 21, 31) in Beethoven's Sinfonien und anderen Instrumentalwerken aufgewiesen. Doch sind dies im Verhältniss zu der grossen Mehrzahl der Werke nur Ausnahmen, Ausnahmen, welche zeigen, wie weit die thematische Arbeit gehen kann, wenn die Aufgabe es verlangt, und wie weit der Componist gerüstet sein muss, um auf alle Fälle gefasst zu sein.

In den Opern Wagner's hat die thematische Arbeit eine ganz neue, poetisch-musikalische Begründung und Ausgestaltung erlebt, deren grossartige Technik dem bis hierher der Lehre gefolgten weder unverständlich noch unerreichbar bleiben kann.

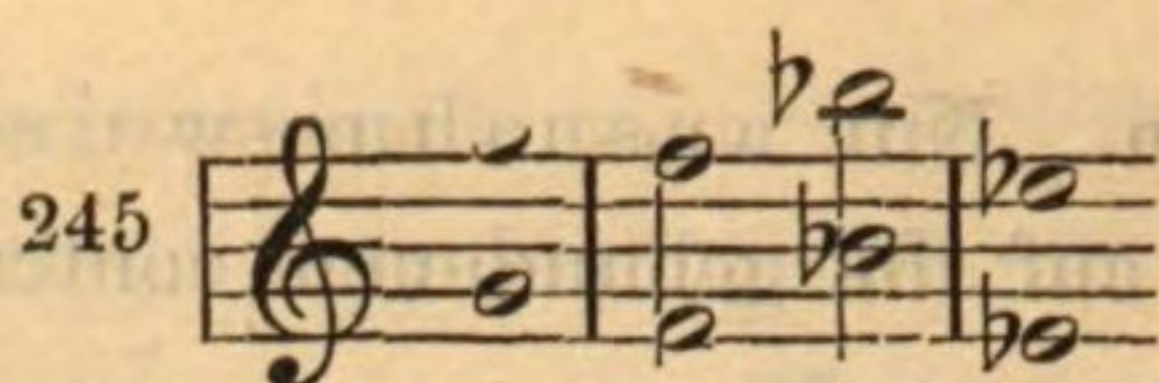
§ 47.

Thematische Arbeit im Durchführungssatze.

Im Durchführungssatz muss die thematische Arbeit planmässig, nicht willkürlich von einem zum andern Gedanken springend, erfolgen.

Die besondere Schwierigkeit der Durchführung besteht darin, dass sie modulatorisch damit anfängt, womit sie enden soll, nämlich mit der Dominante. Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, und Raum für die Modulation zu gewinnen, haben die Meister mitunter den Durchführungssatz mit einer Modulation in eine entlegene Tonart eröffnet. Mozart modulirt im ersten Satz der C-dursinfonie kurzweg nach Es-dur, und zwar im Unisono:

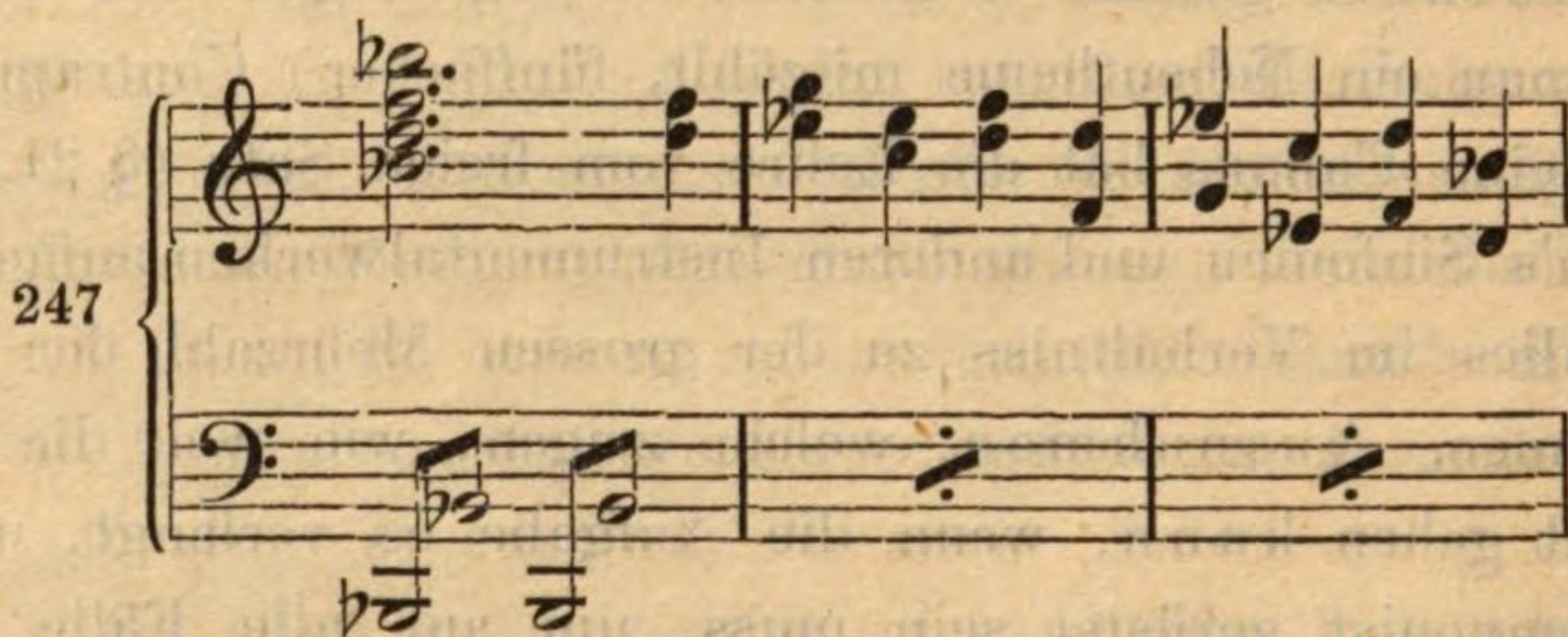
*) In der A-dursonate von Beethoven gestaltet sich der ganze Durchführungssatz zu einer Fuge, deren Thema aus dem Hauptsatz gebildet ist.



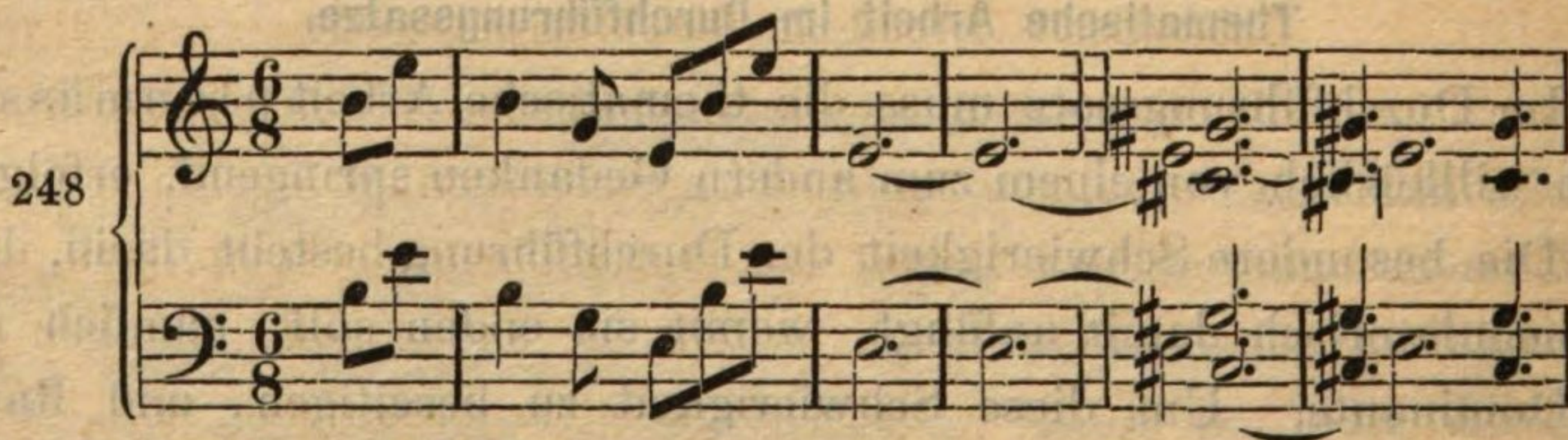
in der G - mollsinfonie mit wenigen Accorden von B - dur (Paralleltonart) nach Fismoll:



Beethoven in der D-dursonate op. 11 setzt die Durchführung in B-dur ein:



Mendelssohn bildet eine ebenso originelle, wie zauberhaft klingende Einführung des zweiten Theiles in der A-mollsinfonie, ohne Zweifel dem bedeutendsten Werke dieser Gattung, welches die nachbeethoven'sche Periode hervorgebracht hat. Er lässt nämlich die Tonica von E-moll, womit der erste Theil schliesst, liegen, und dagegen die Hörner in zwei Octaven die reine Quinte: cis-gis intoniren, ein Uebergang der den Reiz der Neuheit nie zu verlieren scheint.



Wäre dieses e Tonica von E-dur, so würde der Eintritt von Cis-moll alltäglich und ohne Wirkung sein.

Die Hauptregeln für die Durchführung sind: man soll ein Motiv nicht aufnehmen, wenn man nichts damit zu machen weiss; und es nicht eher verlassen, als bis man es zur Geltung gebracht hat. Hat man es aber einmal aufgegeben, so soll man es nicht wieder

aufnehmen, wenn es nicht durch Contrast oder Steigerung zu erhöhter Geltung kommt.

In der Modulation soll Ordnung, kein unbestimmtes Hinundher herrschen, besonders soll man die Dominante der Haupttonart vor dem Ende der Durchführung vermeiden. Das Ende der Durchführung eignet sich, mehr als jede andere Stelle, zu einem Orgelpunkt auf der Dominante.

Im Satzgefüge der Durchführung soll feste Form herrschen, wie in den anderen Theilen, nur, dass hier die kleineren Formen überwiegen, und nicht tonisch, sondern modulatorisch ausgeführt werden. Hier ist der Ort sich in Modulation frei zu ergehen.

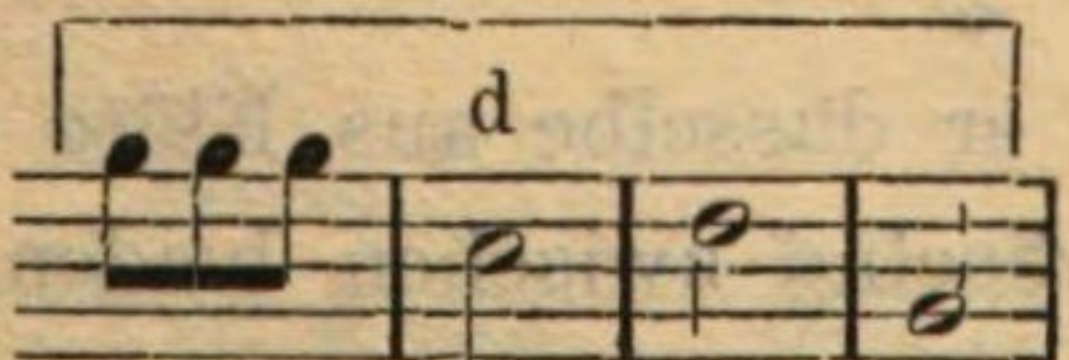
Sequenzartige Wiederholung kleinerer Abschnitte kann leicht kleinlich, pedantisch, altmodisch erscheinen (obgleich nicht immer, es kommt eben auf die Sequenz an*).

Dagegen gereicht die Wiederholung grösserer, besonders kunstreich ausgeführter Sätze, in anderer Tonart, vielleicht auch mit kleinen Veränderungen, dem Durchführungssatz wesentlich zum Vorthail, weil sie ihm zu grösserer Klarheit der Form verhilft. Dergleichen finden sich in den grossen Beethoven'schen Sinfonien, besonders auch im ersten Satz der neunten.

Es gibt keinen symphonischen Satz, der die Momente der Sonatenform in gedrängterer und schlagenderer Weise zur Geltung bringt, als der erste Satz der **C-moll-Sinfonie**. Von den Motiven des ersten Theiles werden daselbst folgende zur Durchführung verwendet: Das

Hauptmotiv:  das thematisch verwandte Motiv:

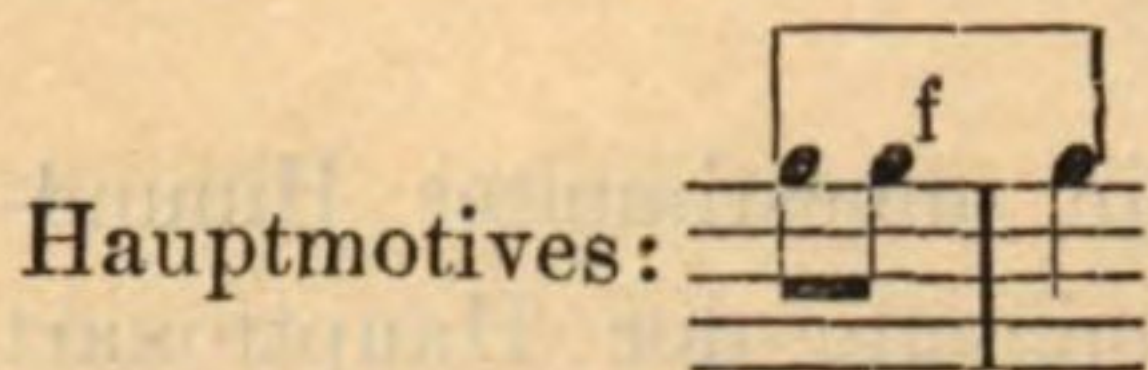
 die erste Hälfte desselben:  die Erweite-

rung des Hauptmotives:  der zweite und

dritte Takt desselben:  alle diese sind dem Hauptmotive eng

*) Bei Wagner finden sich harmonische Sequenzen, welche gewiss das Gegentheil von trocken und pedantisch sind.

verwandt. Ausserdem bildet Beethoven eine Verkürzung des



Hiernach verfährt nun die Durchführung folgendermassen:

Motiv a bildet Einleitung und Doppelsatz in F-moll, 12 Takte, Motiv b zweimal, Motiv c modulirt in 4 Takten von F-moll in die

Oberdominante von C-moll, mit dem Contrapunkt:

hier 4 Takte Halbschlussformel, von da in 5 Takten auf die Oberdominante von G-moll, hier 4 Takte Halbschlussformel,

dann in grader und Gegenbewegung: in 10 Takten auf den verminderten Septimenaccord von G-moll . . . 32 Takte

Hauptmotiv a in Erweiterung:

mal, einmal einfach, zweimal verkürzt: Motiv f . . . 11 Takte

Motiv d mit Motiv f abwechselnd, wiederholt sich . . 16 „

Motiv e . . . 16 „

Motiv d . . . 4 „

Motiv e, bloss als Wechsel zweier halben Noten gefasst 8 „

Motiv a, achtmal, führt unmittelbar in die Einleitung, und mit dieser in die Reprise . . . 8 „

Mozart leitet in der C-dursinfonie I, seine Durchführung mit der in Nr. 245 gegebenen einstimmigen Modulation nach Es-dur ein, und wiederholt in dieser Tonart seinen Schlusssatz. An das letzte

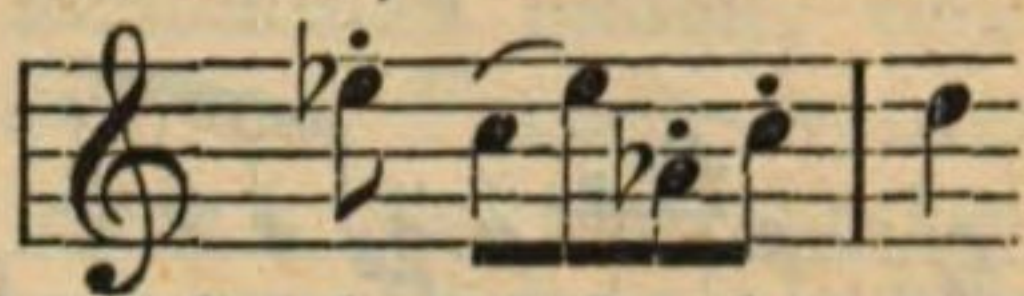
Motiv desselben knüpft er nun eine

Modulation, indem er dasselbe aus Flöte und Fagott in die Violinen wirft, dann, abwechselnd zwischen beiden Geigen und Bässen nebst

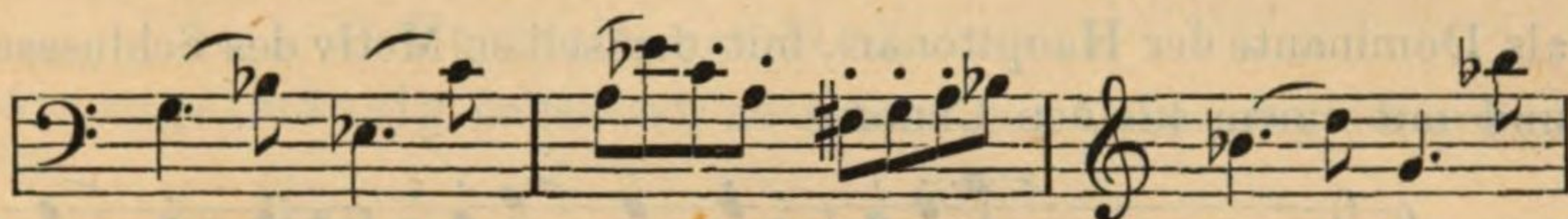
Bratsche, mit den contrastirenden Rhythmen: und:

nach G-moll führt.

Hier bildet er einen zweistimmigen freien Canon zwischen Violinen und Bässen über die erste Hälfte des Motives, mit vorübergehend folgender Modification desselben:



schliesst wieder in G-moll, und bringt auf dem Schlusstakt das verlängerte Schlussmotiv, wie es zuerst auftritt:



hieran die

Nachahmung des letzten Taktes knüpfend, und damit auf der Dominante von A-moll Halbschlussformel bildend. Diese Dominante von A-moll verwandelt sich nun durch die Fortschreitung der Unterstimmen in die Dominante von F-dur:



Bisher hat sich also die Durchführung ausschliesslich mit dem Schlusssatz des ersten Theiles, vorherrschend mit dessen letztem Motiv beschäftigt. Jetzt tritt der Hauptsatz ein, in F-dur und mit dem Contrapunkt, den er schon im ersten Theile hatte, modulirt nach A-moll und bildet hier mit seinem ersten Motiv einen, vom ganzen Orchester gegen die beiden Geigen stark synkopirten Satz

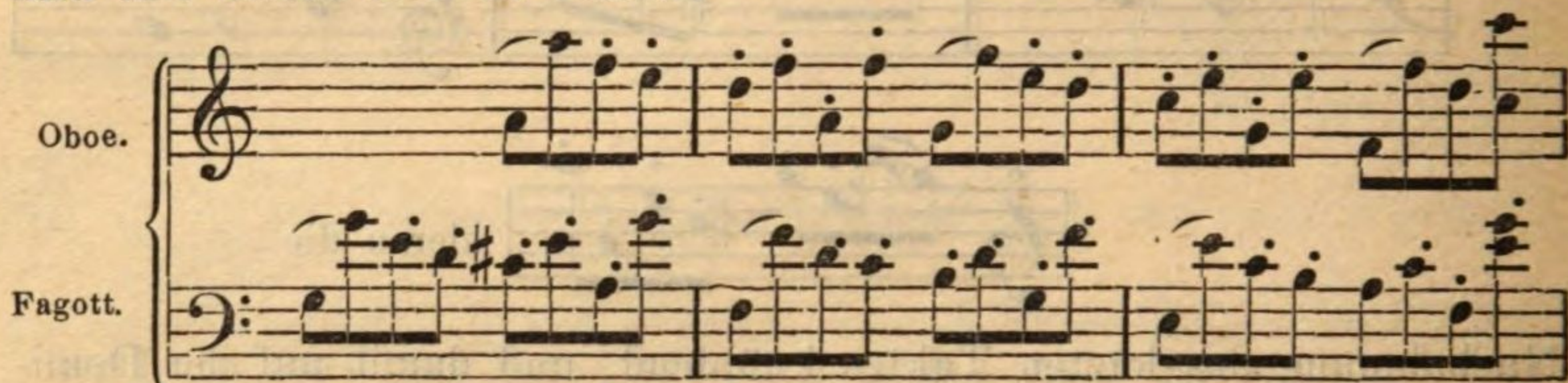


von 10 Takten, der in G-dur schliesst. Darauf Wiederholung des Schlusses im *p* mit dem Motiv des Schlusssatzes:



Alsdann 6 Takte Orgelpunkt auf g,

als Dominante der Haupttonart, mit demselben Motiv des Schlusssatzes und mit einem kleinen Canon:



in die Reprise. In dieser Durchführung dominirt also das eine Motiv des Schlusssatzes durchaus, es bildet den ersten Modulationssatz und den Schluss, und zieht zweimal den ihm ursprünglich vorangehenden Takt mit in die Arbeit. Dazwischen liegt die Verarbeitung des ersten Themas, hauptsächlich des ersten Motives desselben. Die Modulation erreicht auf der einen Seite Es-dur, F-moll, auf der anderen Seite A-moll, E-dur, bewegt sich also in 7 bis 8 Stellen des Quintenzirkels.

Dreissigste Aufgabe.

Bilde zu früheren Arbeiten Durchführungen, zuerst nach den beiden gegebenen Mustern, dann nach eigenem wohlüberlegten Plan.

§ 48.

Das Ganze der Sonatenform.

Nachdem durch Herstellung ganzer Sonatensätze die wichtigste Aufgabe dieser Lehre gelöst ist, scheint es an der Zeit auf die

Freiheiten hinzuweisen, die sich unsere Meister im Gebrauche dieser Hauptform aller Instrumentalmusik genommen haben, ohne die wesentlichen Bedingungen derselben aufzuheben. Ferner werden wir auf diejenigen Modificationen der Form unsere Aufmerksamkeit richten, welche sich aus der Verbindung mit anderen Sätzen ergeben, und endlich den Einfluss der thematischen Arbeit auf die Formbildung einer letzten Betrachtung unterziehen.

1) Freiheit der Modulation.

Als regelmässig haben wir anerkannt den Uebergang des ersten Theiles

in Dur

in die Tonart der Oberdominante

in Moll

in die Tonart der Parallele

in die Tonart der Oberdominante.

Als geringfügige Abweichung haben wir in der Pathétique-Sonate den Eintritt des Seitensatzes in der Molltonart der Parallele (aber mit Schluss in Dur) beobachtet.*) Bedeutendere Abweichungen der Modulation bieten die späteren Compositionen Beethoven's und seiner Nachfolger.

In der grossen C-dursonate

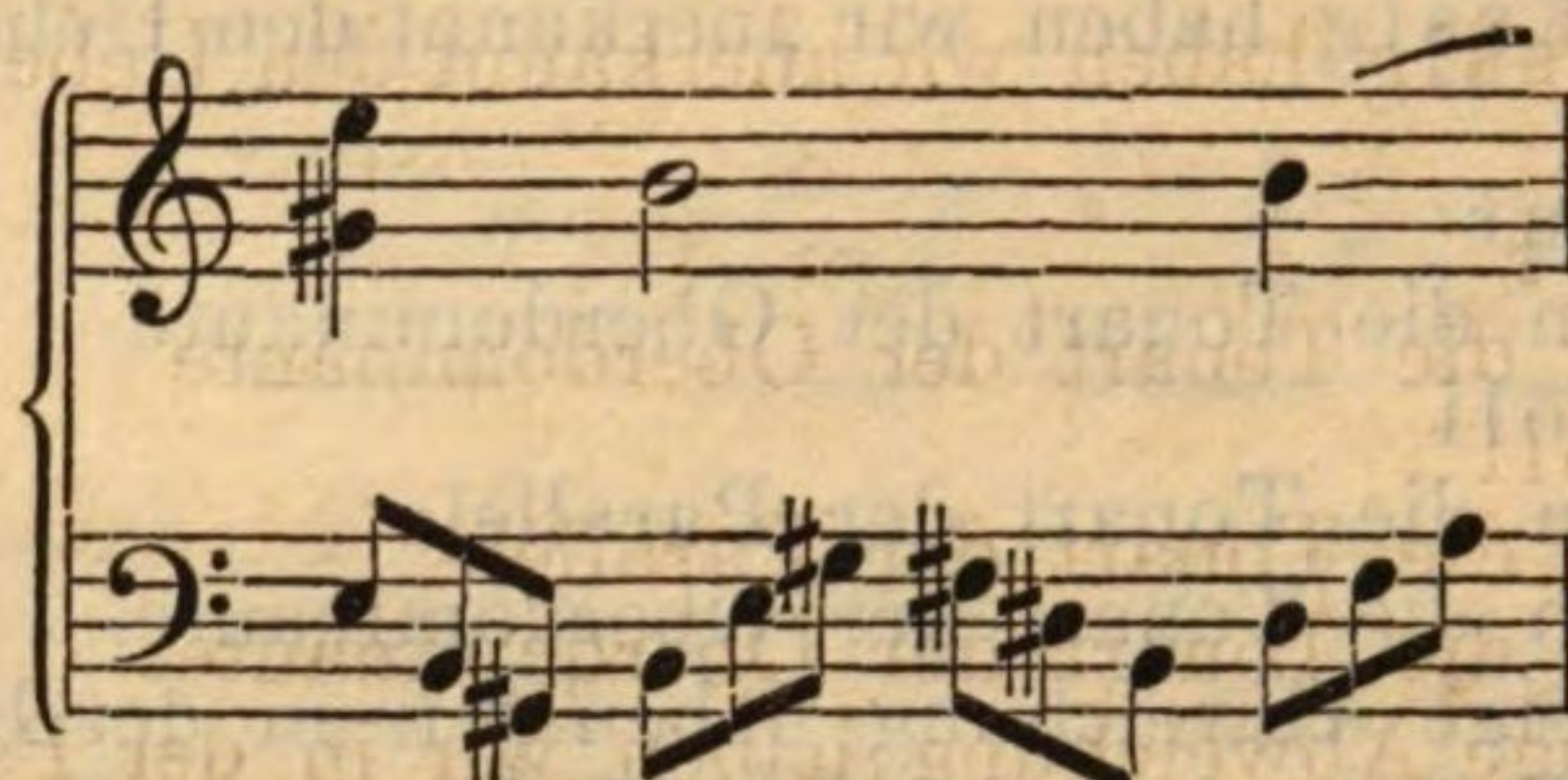
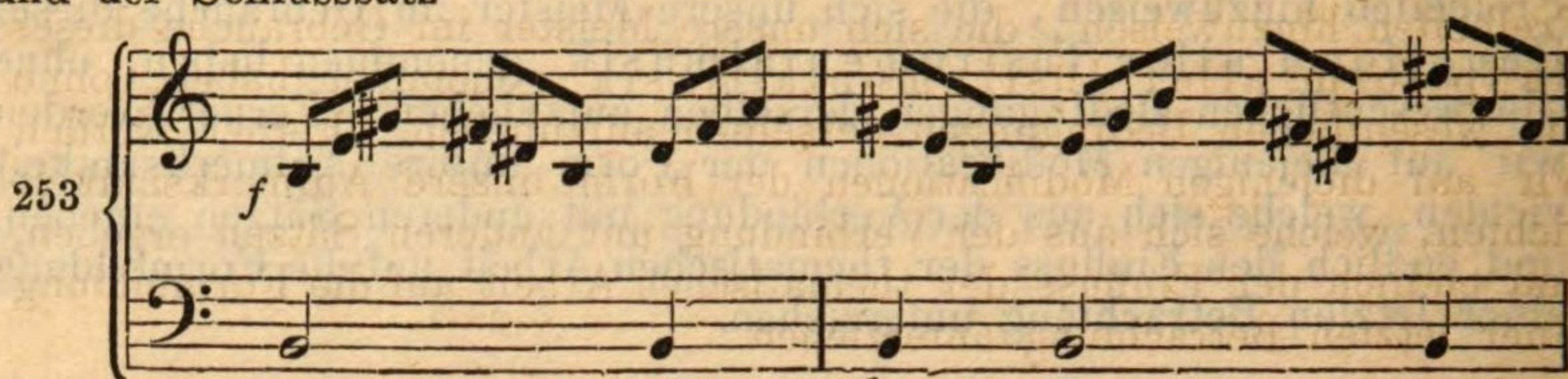
251 *Allegro con brio.*

erscheint der Seitensatz:

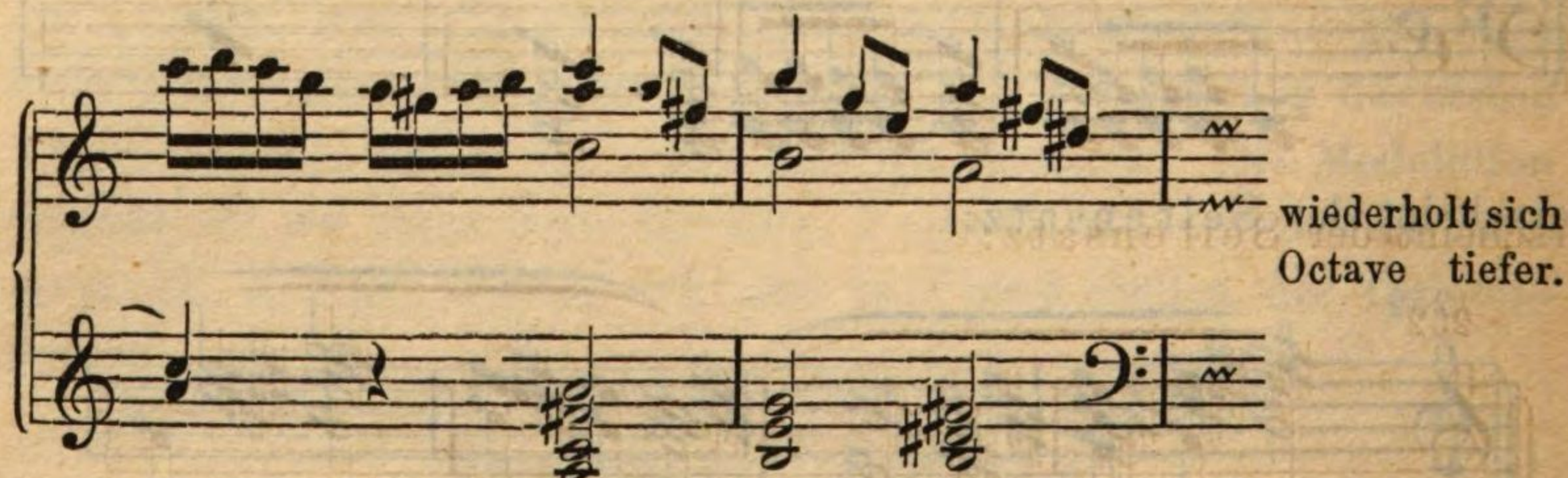
252

*) In der Appassionata-Sonate op. 57, wird der Seitensatz (vgl. § 31) regelmässig in Dur, der Schlusssatz und Anhang aber in Moll gebildet, so dass der erste Theil in As-moll schliesst. Dadurch erscheint das zweite Thema nur als mild glänzende Episode in dem Duster des ganzen Satzes.

und der Schlusssatz



in E-dur, während der Anhang sich von A-moll nach E-moll wendet :



In der grossen B-dur-sonate (Nr. 84) op. 106, und im B-dur-Trio op. 97 (Nr. 4), wendet sich die Modulation nach G-dur, welche Tonart vom Seitensatz an den ersten Theil beherrscht. In der C-moll-sonate op. 111 tritt Asdur, die Parallele der Unterdominante, an die Stelle von Es-dur, der Parallele; ebenso in der neunten, D-moll-Sinfonie, B-dur an die Stelle von F-dur. Die anderen acht Sinfonien des Meisters sind modulatorisch regelmässig.

Von den früheren Werken Beethoven's zeigt das C-dur-Streich-

Quintett op. 29 die Modulation nach A-dur mit Schluss in A-moll, die G-dur-Sonate op. 31 nach H-dur, H-moll.

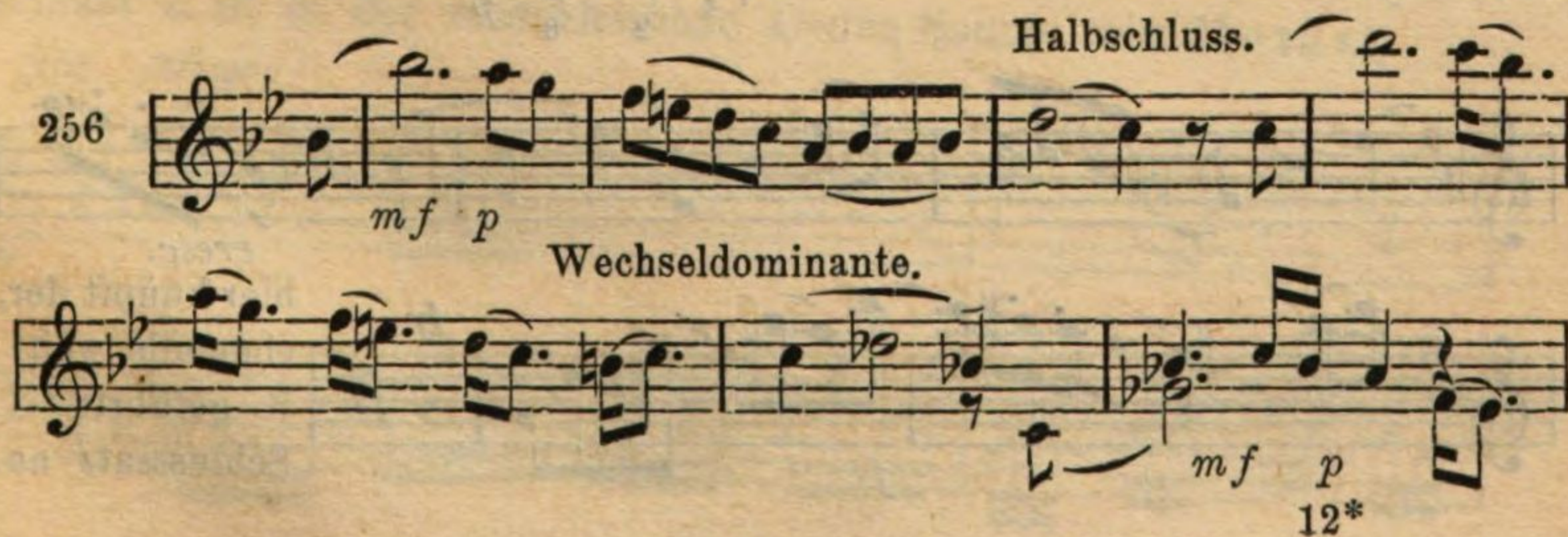
Im Es-dur-Quartett op. 127 geschieht die Modulation nach G-moll. Zahlreiche andere Fälle bleiben dem Partiturstudium des jungen Componisten überlassen.

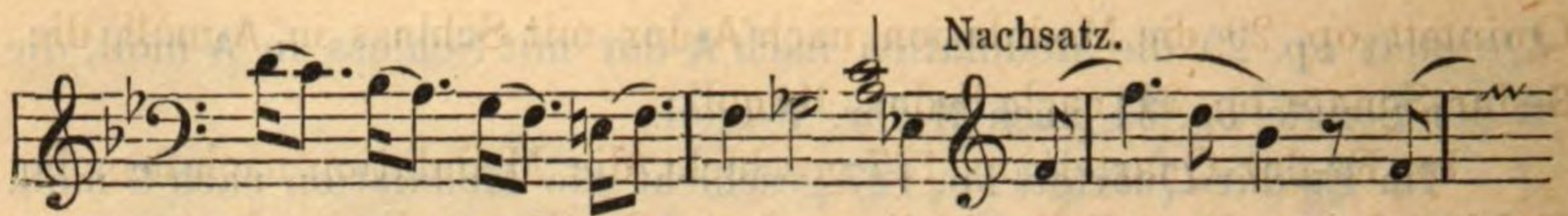
Es kommt zuweilen vor, dass der Seitensatz zwar in einer entlegeneren Tonart beginnt, aber alsbald die Beziehung derselben zu der ihm zukommenden Tonart aufdeckt, und in dieser seinen Verlauf nimmt: z. B. in Beethoven's B-dur-Trio op. 11 für Clarinette, Violine und Klavier, auch F-dur-Sinf. I u. IV.

Dagegen ist hier ein Fall anzuführen, in welchem das zweite Thema in der Haupttonart (also ohne Modulation) eintritt, und erst im späteren Verlauf, gleichsam als Nachsatz, in die Paralleltonart führt. Dieser Fall, der in solcher Ausdehnung wohl einzig dasteht, findet sich im ersten Satz von Mozart's G-moll-Quintett, einer der merkwürdigsten Compositionen dieses Meisters: An die Nr. 204 gegebene grosse Periode, welche den Hauptsatz bildet, knüpft sich nämlich ein Sätzchen von sechs Takten, welches im wesentlichen nur eine Schlussformel (in der Tonica) ist. Hier setzt nun das zweite Thema in G-moll über einer höchst einfachen Begleitungsfigur ein,



und bildet einen Halbschluss nach B-dur, der, nach Berührung der Wechseldominante, in den tonischen Dreiklang hinüberführt, wo nun der Nachsatz eintritt.





Der Verlauf dieses technisch bedeutungsvollen Seitensatzes in der Reprise bestätigt die vorgetragene Erklärung. Derselbe folgt hier zur Vergleichung im Auszug.

257

mf p

mf p

mf p sf p

p

p

cresc.

f $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{6}{6}$ *p*

cresc.

f *tr*

hier knüpft der, ebenfalls weitgeführte Schlusssatz an.

Anmerkung.

Gewissermassen hat hier einmal der Seitensatz den Vermittelungssatz, der sonst dem ersten Thema gehört, an sich gezogen, und — wie der Vermittelungssatz sich gewöhnlich als Nachsatz des ersten Themas einführt, — so ihn diesmal zu seinem, des zweiten Themas Vordersatz gemacht. Dieser Auffassung entsprechen auch die Dimensionen, da die Zweitheilung des Satzes (vgl. § 30) in den Halbschluss fällt, der die neue Tonart einführt.

Wir wissen, dass Moll-Sonaten oft im dritten Theil den Seitensatz und was sich ihm anschliesst in der tonischen Durtonart bringen. Wo aber der Charakter des Hauptsatzes (in Moll) dominirt, ist es nöthig durch einen Anhang diesen und die Molltonart wieder einzuführen, und damit den Satz einheitlich abzuschliessen. Ein solcher Anhang ist natürlich seiner Bestimmung nach zu bedeutend, um kurz abgethan zu werden, er gestaltet sich vielmehr zu einem neuen Theil. So geschieht es, um das populärste unter den schönsten Beispielen anzuführen, in der **C-moll**-Sinfonie (Satz I) von Beethoven, wo nach dem vollkommen ausgeführten Schluss in C-dur die Modulation sich in die Molltonart wirft, und zwar durch Vermittelung des Nebendreiklages auf der erniedrigten Secunde, (jener gewaltige *ff* Desdur Sextaccord, welcher nur durch die *ff* des ersten Satzes der neunten Sinfonie übertroffen wird), und hier einen Schluss bildet, der an Länge den anderen Theilen des Satzes nicht nachsteht.

2) Dislocation der Theile.

Zuweilen erscheint das Hauptthema zum Schluss des ganzen Satzes noch einmal, wenn es eines ganz besonderen Interesses werth scheint. Häufig aber wechselt es den ihm zukommenden Platz zu Anfang der Reprise mit dieser Stelle am Schlusse derselben: dies geschieht z. B. in der lebensfrischen D-dur-Sonate von Mozart:

258 *Allegro.*

weil die lebhaft Figuration der Durchführung dem ebenfalls auf dieser beruhenden Thema in zu grosser Nähe schädlich sein würde.

In Beethoven's **D-moll-Sonate** wird der Vermittelungssatz des ersten Theiles in die Durchführung aufgenommen, deren wesentlichen Bestand er ausmacht. Desshalb fehlt dieser Vermittelungssatz in der Reprise gänzlich.

3) Einleitung und Schlusssanhang.

Nicht selten geht dem Allegro der Sonate ein langsamer Satz als Introduction voraus, ein Adagio, Largo, Lento etc., wie z. B. in Mozart's Es-dursinfonie, Beethoven's Pathétique-Sonate, und unzähligen anderen Werken. Diese Einleitung wirkt zuweilen auf den Sonatensatz nach, welcher derselben Motive entlehnt. In Mozart's Es-dur-Sinfonie ist die Sechszehntelfigur des Vermittelungssatzes



dem einleitenden Adagio entlehnt, in der Pathétique-Sonate wird das Allegro wiederholt durch das Largo der Einleitung unterbrochen, und ist auch die Stelle der Durchführung:



der Einleitung zurückzuführen, welches seinerseits wieder dem ersten Takte derselben entstammt.



Dass der Anhang in der Reprise gern ein wenig verlängert wird, ist uns schon bekannt (§ 31). Diese Verlängerung dehnt sich aber bisweilen zu einem grossen thematisch gearbeiteten Schlusssatze aus, besonders in den Compositionen von Beethoven.

In bescheidenen Dimensionen bildet einen solchen Anhang Mozart's G-mollsinfonie.

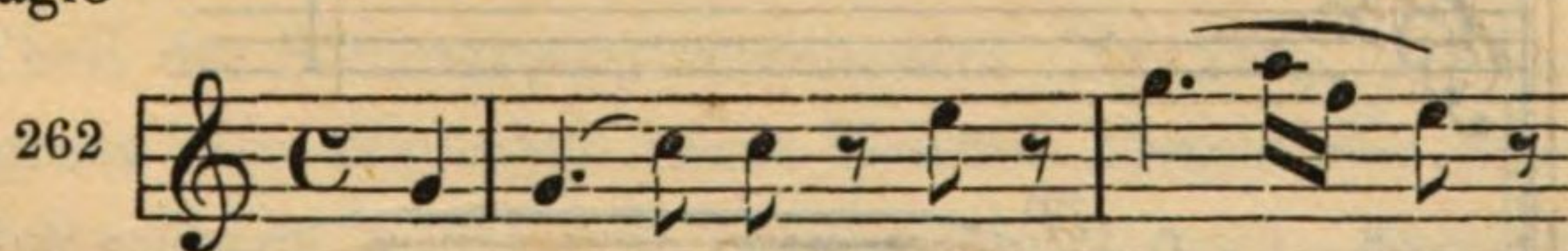
In der Cis-moll-Sonate von Beethoven erreicht dagegen dieser Anhang beinahe die Ausdehnung der Reprise selbst, seinen Inhalt dem ersten, zweiten Thema und dem Anhangssatz entnehmend und denselben zu machtvollster Spielfülle ausführend.

In der C-moll-Sinfonie tritt bekanntlich (§ 43) in der Reprise der zweite Theil in die gleichnamige Tonart: C-dur, und schliesst auch in dieser ab; hierauf aber folgt ein ausgedehnter thematischer Anhang in C-moll, welcher den Satz in dieser Tonart beschliesst. Näheres hier unter 1).

Fast alle Beethoven'schen Sinfonien, sowie viele Sonaten, Quartetten und andere Compositionen bieten diese Erscheinung, eine Folge des unerschöpflichen Reichthums dieses Meisters an Hilfsmitteln thematischer Ausbildung und Steigerung.

Anmerkung.

Verbindung verschiedener Tempi innerhalb der Sonatenform zeigt z. B. Beethoven's D-moll-Sonate, deren Hauptsatz zwei Tempi hat. Eine Duo-Sonate in C-dur von Mozart stellt den Hauptsatz im Adagio



den Seitensatz im Allegro



auf.

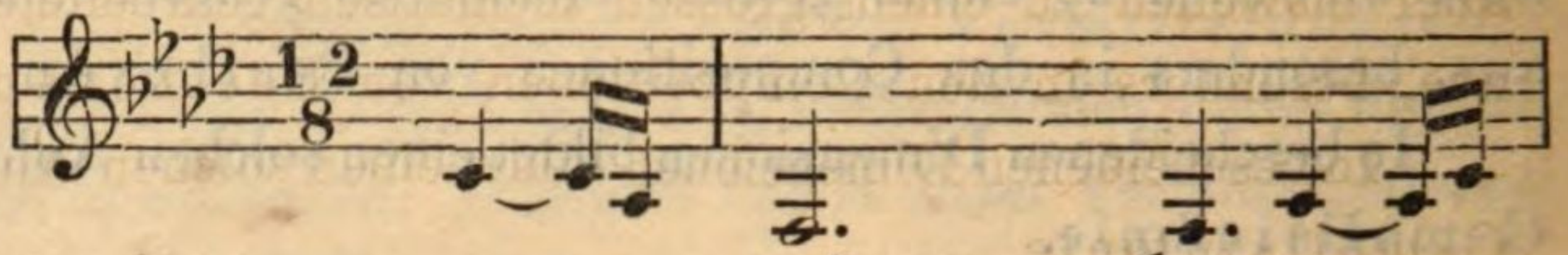
4) Die thematische Arbeit

erstreckt sich auch auf andere Theile der Sonatenform, als den Vermittelungssatz, den Anhang, die Durchführung, und den Schlussanhang, wo wir sie bisher gefunden haben.

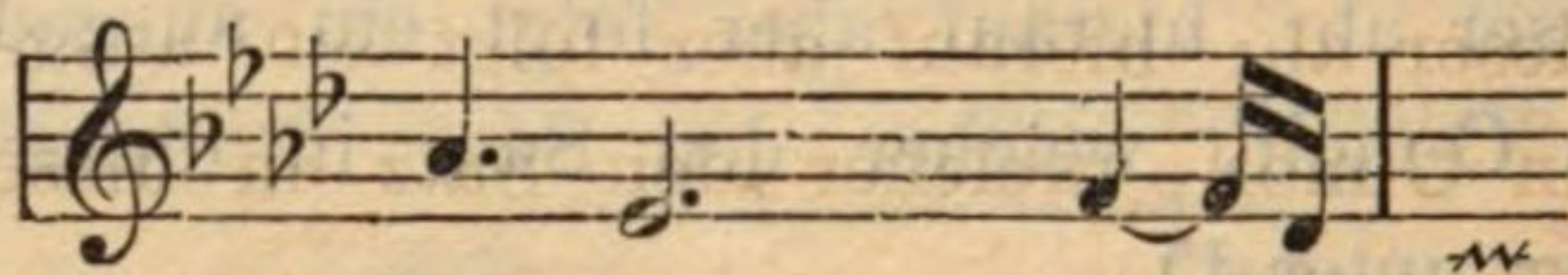
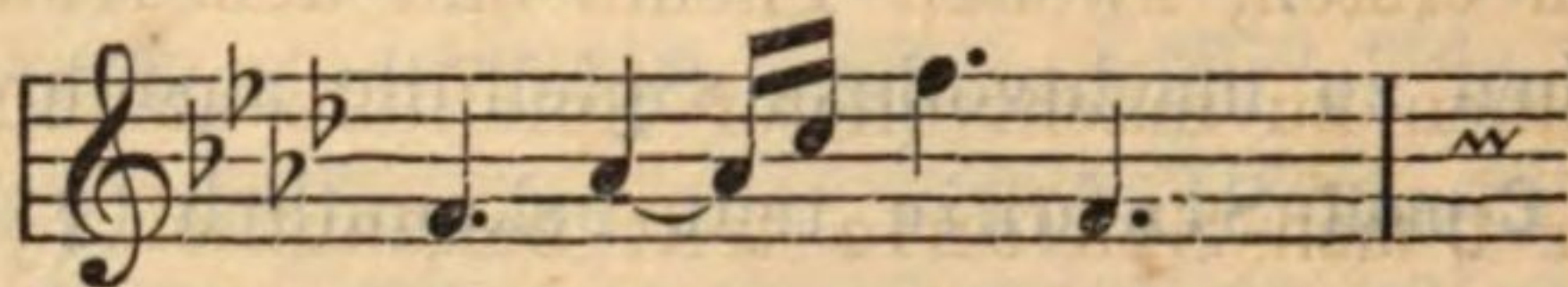
In der F-moll-Sonate op. 57 bildet Beethoven das zweite Thema aus dem ersten durch freie Gegenbewegung des Hauptmotives:

Erstes Thema

264



Zweites Thema



Liszt bildet in der H-Moll-Sonate: „An Robert Schumann“ das zweite Thema



durch Vergrößerung aus dem Motiv a des ersten:

Allegro energico.





In der C-mollsinfonie begleitet das Hauptmotiv γ  alle Wandlungen des Satzes.

Doch ist das zweite Thema, weil es den grössten thematischen Gegensatz der Sonatenform zu bilden berufen ist, am seltensten der Sitz thematischer Anklänge.

Häufig ist dagegen die thematische Anknüpfung im Schlusssatz. In der G-mollsinfonie von Mozart haben wir dieselbe schon gefunden, einen Theil des Schlusssatzes einnehmend (Nr. 223). In dem mehrfach angezogenen G-mollquintett dieses Meisters besteht der Schlusssatz aus dem thematischen Motiv und einer Schlussformel. Ebendasselbst folgt ein thematischer Anhang und ebensolche Ueberleitung.

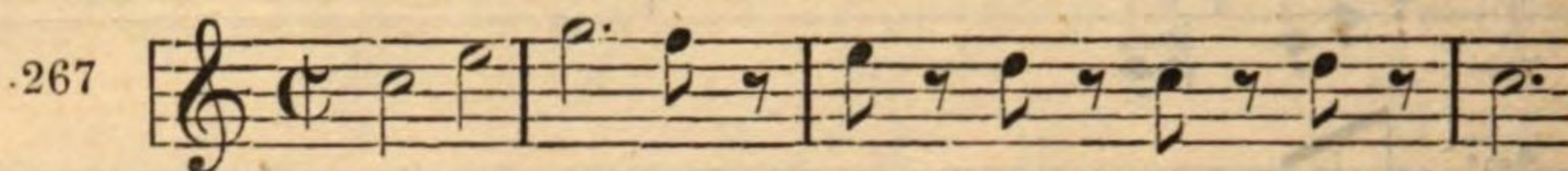
Thematische Verwandtschaft aller Theile durch rhythmische Aehnlichkeit findet sich häufig. So im Finale von Beethoven's D-mollsonate und vielen anderen Werken vieler Componisten.

§ 49.

Modification der Sonatenform im Finale.

Das Finale, als Schlusssatz eines grösseren Werkes, pflegt diesen Schlusscharakter von vorn herein dadurch hervorzuheben, dass

es die einzelnen Theile der Form bestimmter abschliesst. So bilden schon die ersten vier Takte des Finales von Beethoven's C-moll-sinfonie



gleichsam einen Schlusssatz. So schliesst das erste Thema, nach lang gedehntem Halbschluss, mit einem erschöpfenden und gewaltigen Schluss auf der Tonica:



Auch der Vermittelungssatz, der mit einem neuen Motiv auf diesem Schlusse einsetzt:



und die Wechseldominante durch einen Halbschluss erreicht, markirt in dieser, zwar in lebhafter Bewegung, aber doch sehr in's Ohr fallend, nachträglich einen Ganzschluss und Uebergang in den Seitensatz:

Halbschluss auf Wechseldominante.

Ganzschl.

270 Mittelstimmen zu ergänzen. *ff*

a. Wsdm.

Seitensatz.

Auch der Seitensatz führt mit sehr bestimmter Cadenz in den Schlusssatz:

der seinerseits einen festen tonischen Satz darstellt, mit der Wiederholung desselben aber, ohne zu cadenziren, in den Anfang zurück, das zweite Mal in die Durchführung, leitet.

Durch glänzende Klarheit der Construction gehört dieser Satz

mit dem Finale der Cis-moll-Sonate zu den geeignetsten Musterbeispielen für den jungen Componisten.

N. B. Der in die Durchführung aufgenommene Dreivierteltakt ist Reminiscenz an das Scherzo, eine Episode der Form.

Nicht selten aber bildet das Finale den Hauptsatz in Liedform, vorzugsweise kleiner. Diese hat z. B. das in Nr. 21 mitgetheilte Thema des Finales der G-moll-Sinfonie. Aber auch der erste Satz bildet ausnahmsweise eine kleine Liedform. So die E-moll-Sonate für Klavier und Violine von Mozart, deren Thema Nr. 69 gegeben ist.

IV.

Die höheren Rondoformen.

Schluss.

§ 50.

Die höheren Rondoformen setzen Bekanntschaft und Uebung der Sonatenform voraus, weil sie Verbindungen der Sonatenform mit der Liedform sind.

§ 51.

Die vierte Rondoform.

Die vierte Rondoform stellt als Hauptsatz einen zwei- oder dreitheiligen (vorzugsweise zweitheiligen) Liedsatz auf.

Diesem folgt, wie in der Sonate, ein Ueberleitungssatz, meist kurz gefasst, der in den Seitensatz führt und in dessen Tonart modulirt.

Auf dem Schluss des Seitensatzes bildet sich dann, mit Uebergehung des Schlusssatzes und Anhanges, ein Ueberleitungssatz, welcher in die Haupttonart zurückführt und daselbst den Hauptsatz wiederholt. Hiermit schliesst der erste Theil in der Haupttonart ab.

Jetzt folgt in einer anderen Tonart (Parallele, Unterdominante, Mediant, gleichnamige) ein liedförmiger Satz, der also die Stelle der Durchführung in der Sonate einnimmt, als zweiter Theil.

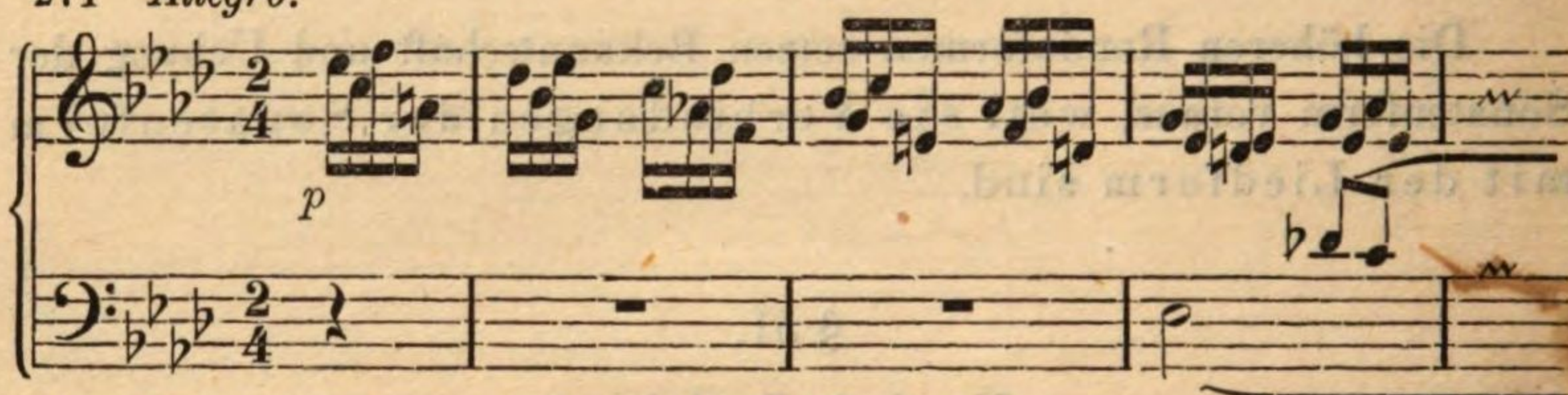
Auf dem Schluss dieses Satzes erscheint wieder die Ueberleitung in den Hauptsatz und mit diesem die Reprise, d. h. Wiederholung des ersten Theiles ohne Modulation, wie in der Sonatenform. (Der Seitensatz erscheint also in der Haupttonart.) Durch den Ausfall der Modulation ist die abermalige Wiederholung des Hauptsatzes am Schluss bedenklich geworden, sie wird daher abgekürzt, ausgelassen, oder durch eine thematisch anknüpfende freie Coda ersetzt.

Einunddreissigste Aufgabe.

Componire nach dieser Anweisung und den folgenden Beispielen einige Rondos vierter Form, möglichst mit Benutzung vorhandenen Stoffes.

Das Finale der As-dur-Sonate ist eines der berühmtesten Beispiele dieser Art. Der ganze Satz befindet sich in fast beständiger, nur durch ganz kurze Pausen unterbrochener Sechzehntelbewegung, welche mit dem Anfang des Hauptsatzes beginnt:

271 *Allegro.*



Der Hauptsatz selbst hat folgende Construction:

16 Takte Erste Periode	{ Vordersatz 8 Takte. Nachsatz 8 Takte.
16 Takte — stattdes zwei- ten Periode—Doppelsatz.	{ Modulirender Satz 8 Takte. Derselbe . . . 8 Takte.
32 Takte	32 Takte

Gilt nach § 7 u. 9 für

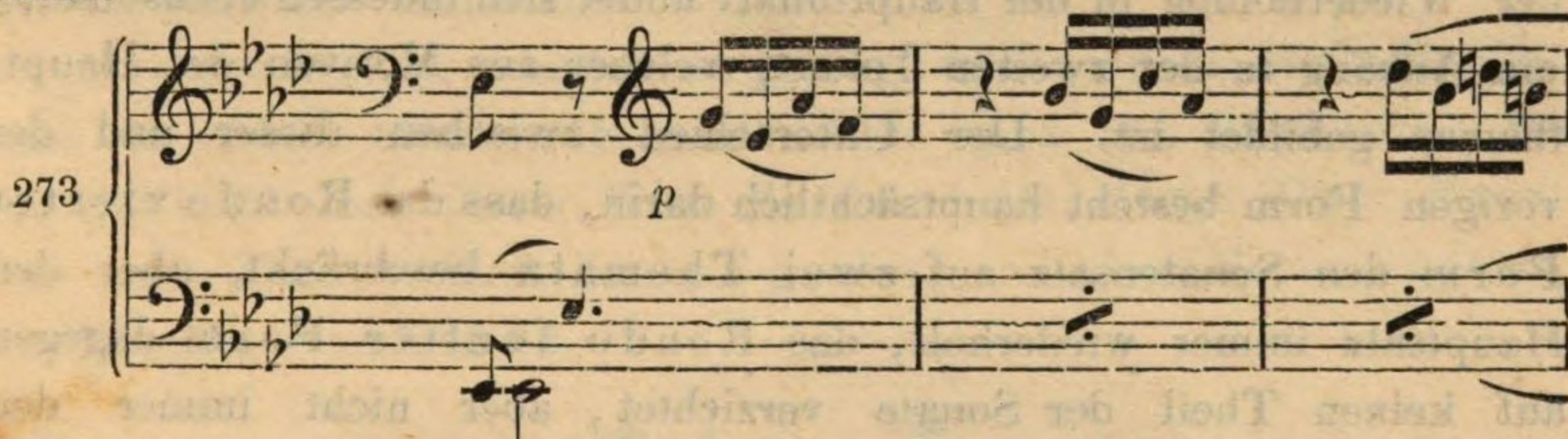
Grosse zweitheilige Liedform.

Ein Vermittelungssatz von 4 Takten führt mit der Hauptfigur des Themas in die Wechseldominante B-dur, welche sich sofort in den Dominantaccord Es-dur verwandelt, auf welchem auch schon das zweite Thema beginnt:

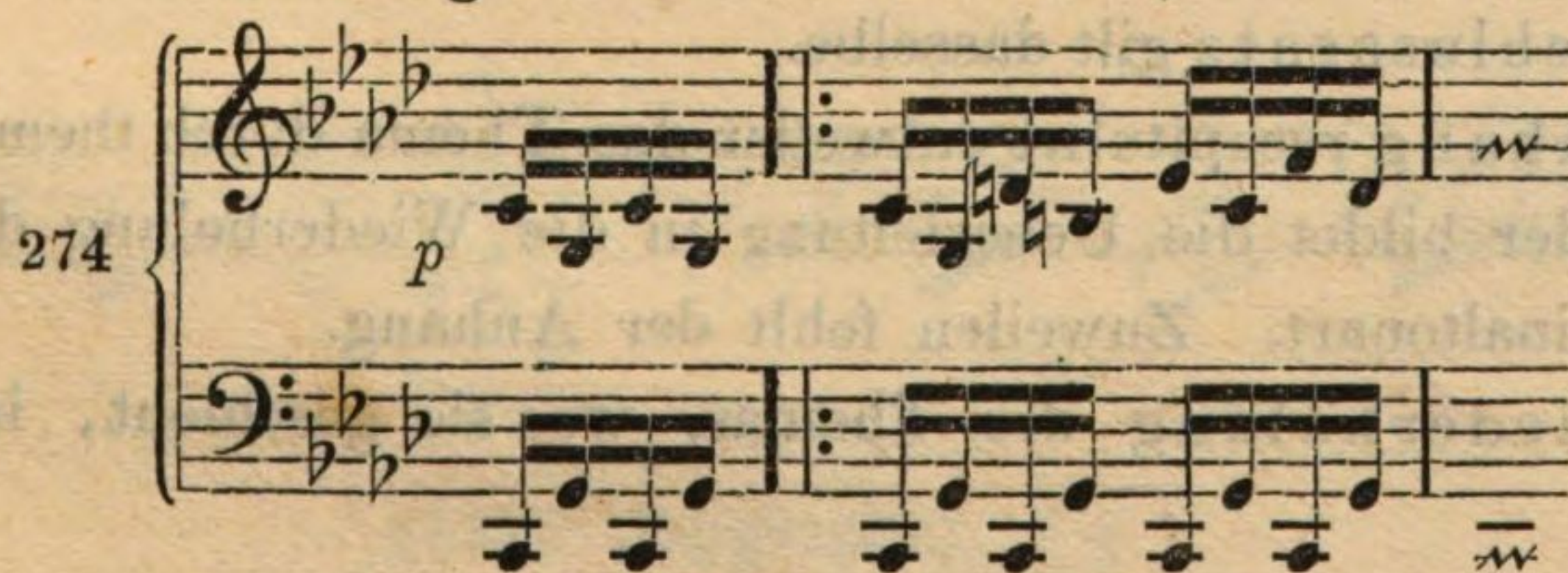




Dasselbe erstreckt sich über 16 Takte. Auf seinem Schlusse beginnt eine Ueberleitungspassage, welche in das erste Thema zurückführt:



welches vollständig wiederholt wird. Unmittelbar nach seinem Schluss beginnt ein zweitheiliger Liedsatz in C-Moll,



dessen erster Theil wiederholt wird. Der zweite Theil aber, gelangt nicht einmal zu abgeschlossener Satzform, sondern leitet durch modulirende Zweitakte in die Dominante von As-dur, und von dieser in das Thema zurück.

Ausführlicher gestaltet sich die Form im Rondo der C-dur-Sonate op. 2.

§ 52.

Die fünfte Rondoform.

Die fünfte Rondoform ist im wesentlichen eine Sonate, in welcher die Stelle der Durchführung von einem grossen liedförmigen Satze eingenommen wird.

Am Schlusse des ersten Theiles wird aber bei vielen Rondos fünfter Form der Hauptsatz in der Haupttonart wiederholt; soll dies geschehen, muss natürlich in diese Tonart modulirt werden. Statt der Wiederholung in der Haupttonart findet sich indessen ebensohäufig ein Anhang in der zweiten Tonart, welcher aus Motiven des Hauptthemas gebildet ist. Der Unterschied zwischen dieser und der vorigen Form besteht hauptsächlich darin, dass das Rondo vierter Form den Sonatensatz auf zwei Themata beschränkt, aber den Hauptsatz immer wiederholt, das Rondo fünfter Form dagegen auf keinen Theil der Sonate verzichtet, aber nicht immer den Hauptsatz am Schluss des ersten Theiles wiederholt.

Erster Theil.

Der Hauptsatz der fünften Rondoform ist gebildet wie bei der Sonate, kann aber auch Liedform haben.

Der Vermittelungssatz gestaltet sich ganz wie bei der Sonate, bald thematisch anknüpfend, bald eigenen Inhaltes.

Das zweite Thema ist modulatorisch ebenso bestimmt, wie in der Sonate.

Vom Schlusssatz gilt dasselbe.

Der Anhang recapitulirt entweder das Thema durch thematischen Anklang, oder bildet die Ueberleitung in die Wiederholung desselben in der Originaltonart. Zuweilen fehlt der Anhang.

Die Wiederholung des Themas, wo sie geschieht, ist meist abgekürzt.

Zweiter Theil.

Jetzt folgt, an Stelle der Durchführung, der für die Form vorzugsweise charakteristische Liedsatz, in Bezug auf Tonart sich ebenso verhaltend, wie in der vierten Rondoform. An diesen knüpft nicht selten noch ein Stück wirklicher Durchführung, wenigstens irgend eine thematische Arbeit an, die in den

Dritten Theil,

Wiederholung des ersten Theiles ohne Modulation, zurückführt.

In der zusammengesetzten grossen Sonate finden sich diese Rondoformen nur als Schlusssätze, und haben als solche die Neigung zu festabschliessender Satzbildung.

Zweiunddreissigste Aufgabe.

Componire nach der hier gegebenen Anweisung und den folgenden Beispielen Rondos fünfter Form, wieder vorzugsweise mit vorhandenem Material.

Ausserordentlich deutlich ausgeprägt finden wir die fünfte Rondoform im letzten Satz der F-moll-Sonate op. 2 von Beethoven. Es gilt desshalb auch dieser Satz als das beste Muster dieser Form. Der erste Theil verläuft Sonaten-gemäss, mit einer Reminiscenz an den Hauptsatz schliessend.

275

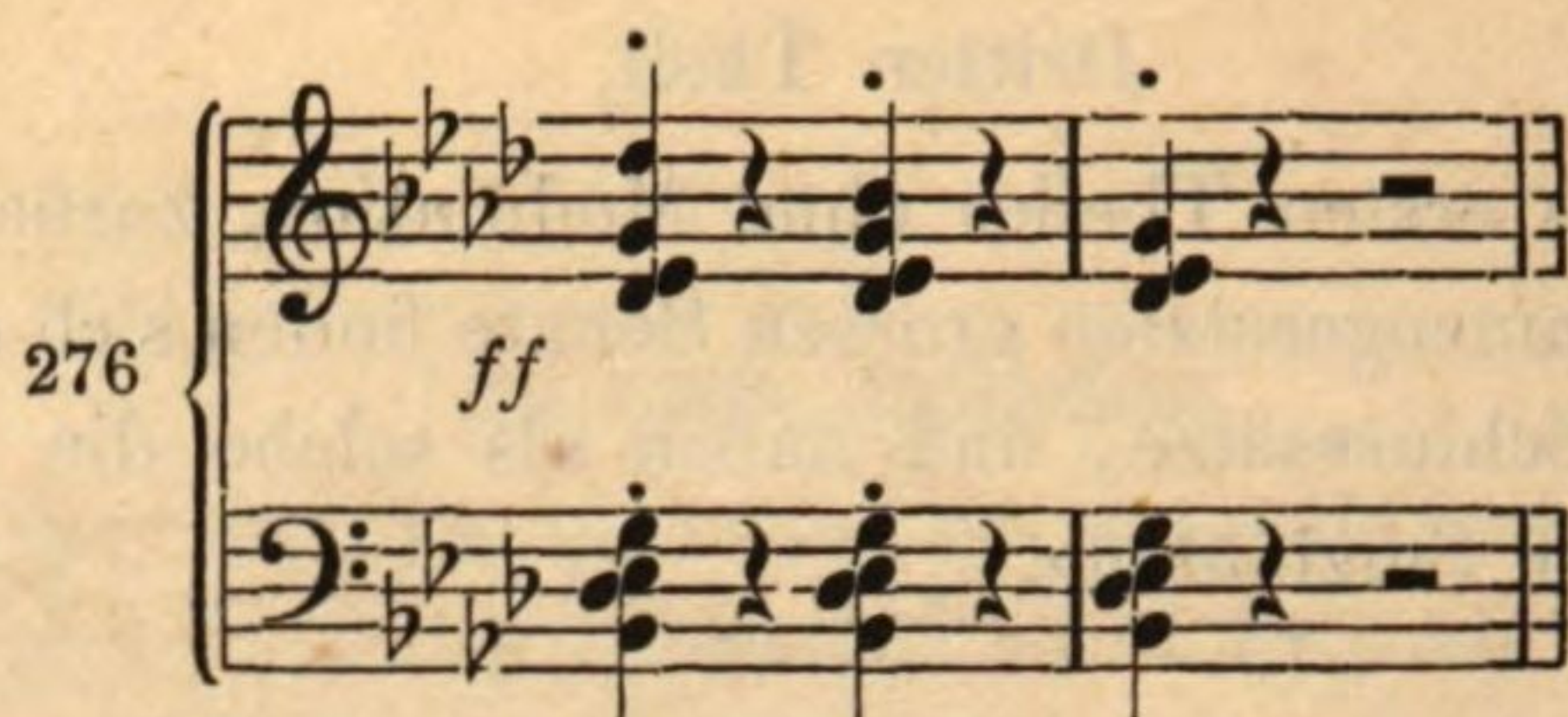
ff

I

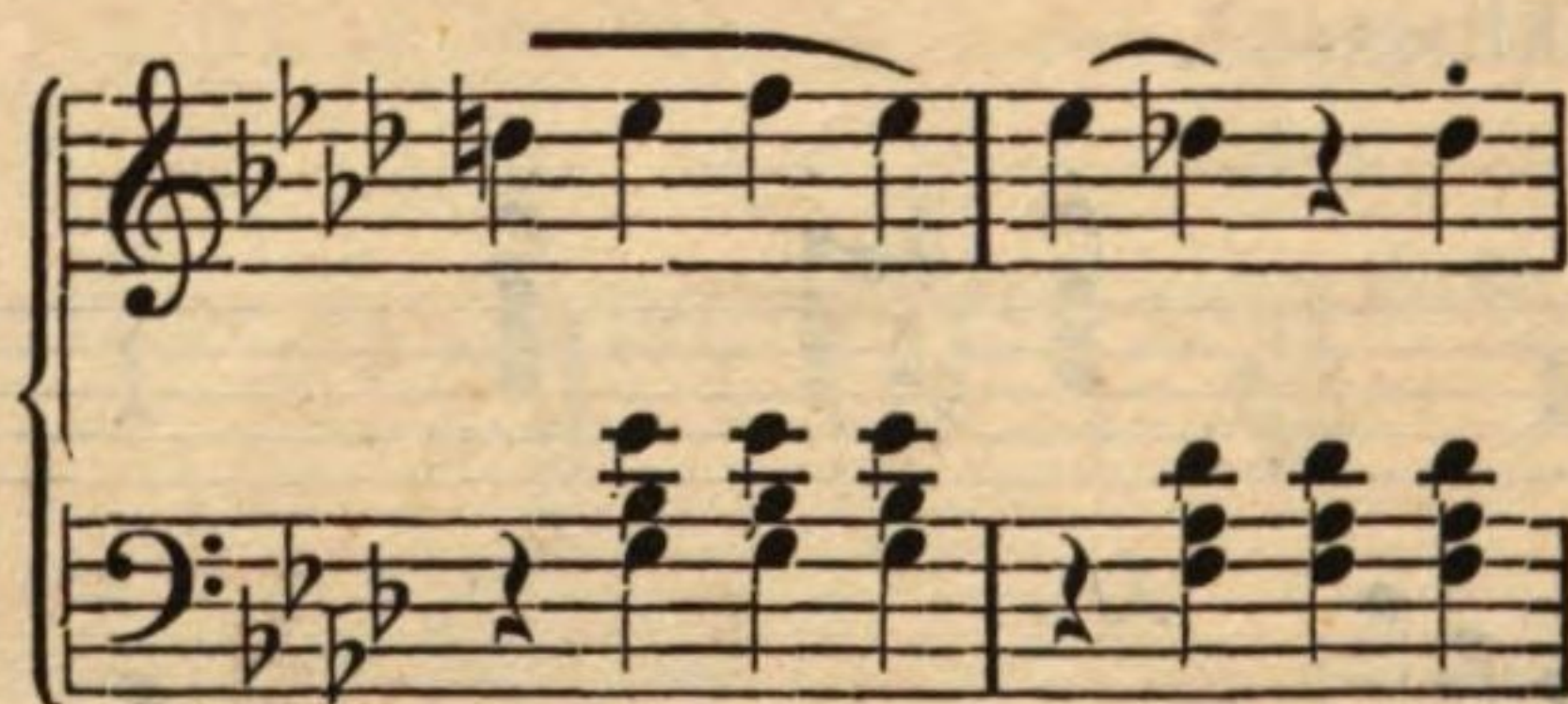
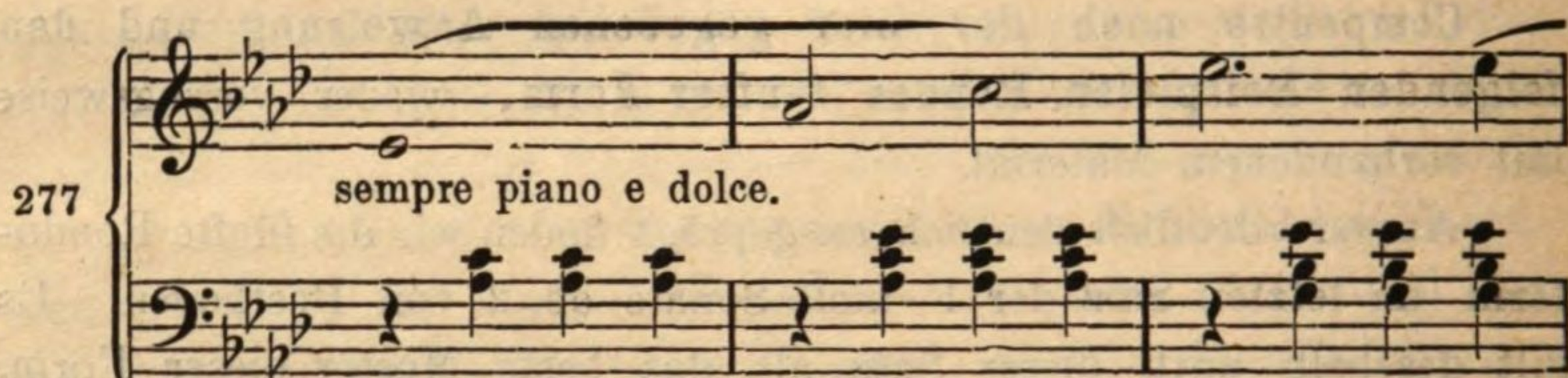
II

(I hier übergangen.) 2

Der dreimalige Dominantaccord von As-dur
Bussler, Formenlehre.



genügt zur Einführung des, für die Rondoform entscheidenden Themas:

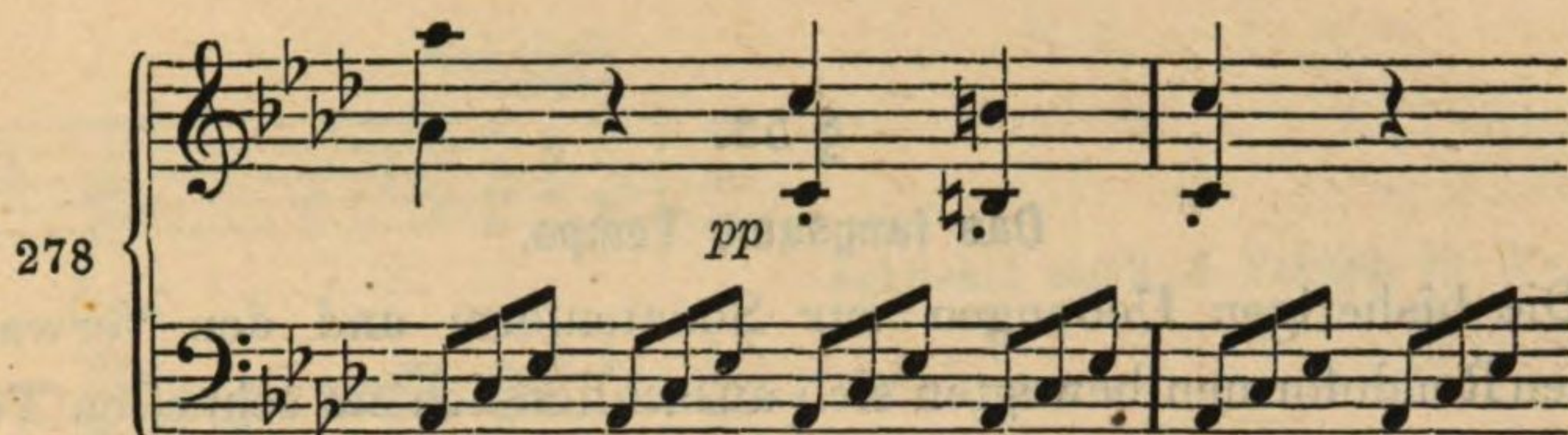


Dieses Thema macht im einundfünfzigsten Takt einen Schluss in As-dür. Seine Construction ist:

Erster Theil.	{	Tonisch selbständiger Satz (§ 6)	10 Takte
		Wiederholung in Klangvariation	10 Takte
Zweiter Theil.	{	Mittelsatz (2 × 4)	8 Takte
		Nachsatz	8 Takte
		Mittelsatz und Nachsatz als zweiter Theil wieder-	
		holt (§ 8)	16 Takte
			Summa 52 Takte

Also kleine dreitheilige Liedform, eigentlich, wenn man die Satzform der Theile in Rechnung bringt, dreitheilige Periodenform (§ 7), der Wiederholungen entkleidet: von 10 + 8 + 8 Takten.

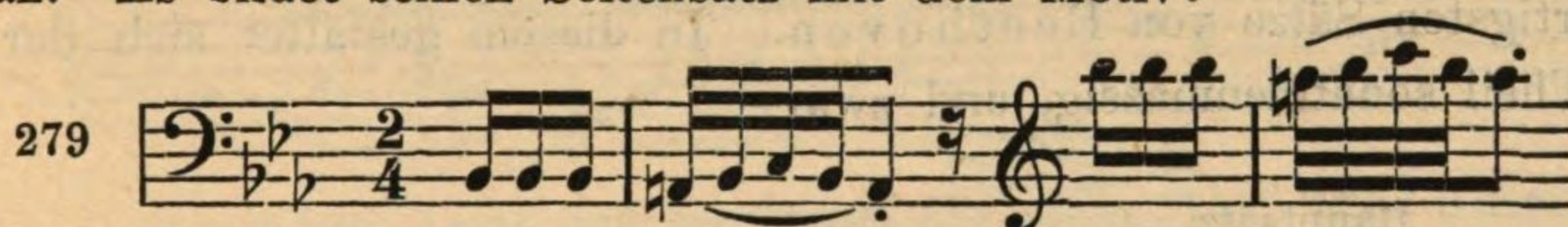
Auf dem letzten Takt beginnt nun eine Durchführung mit dem ersten Motiv des Hauptthemas, welche in 30 Takten in dieses zurückführt.



Ohne den (oben construirten) Liedsatz in Asdur hätten wir einen vollständig Finale- gemäss gebildeten Sonatensatz.

Dieses ganze, hier besprochene Finale ist vorzugsweise geeignet, dem jungen Componisten zum Muster zu dienen.

Das Rondo der Es-dursonate op. 7 gehört ebenfalls dieser Form an. Es bildet seinen Seitensatz mit dem Motiv:



den Schlusssatz mit:



Nach dem Schlusssatz kommt nun noch einmal der Hauptsatz:

Erste Periode: Vordersatz, Nachsatz (Nr. 14).

Zweite Periode: Vordersatz —

— statt des Nachsatzes Uebergang:



nach C-moll, wo dreitheiliges Lied mit allen Wiederholungen sich abspielt, um dann durch einen Anhang in die Reprise zu führen.

Noch sei der junge Componist aufmerksam gemacht auf das Rondo der Pathétique-Sonate, ebenfalls fünfter Form.

Hier ist der As-dur-Mittelsatz besonders interessant durch die Anwendung combinirter Contrapunkte. (Vgl. Der freie Satz § 30.)

§ 53.

Das langsame Tempo.

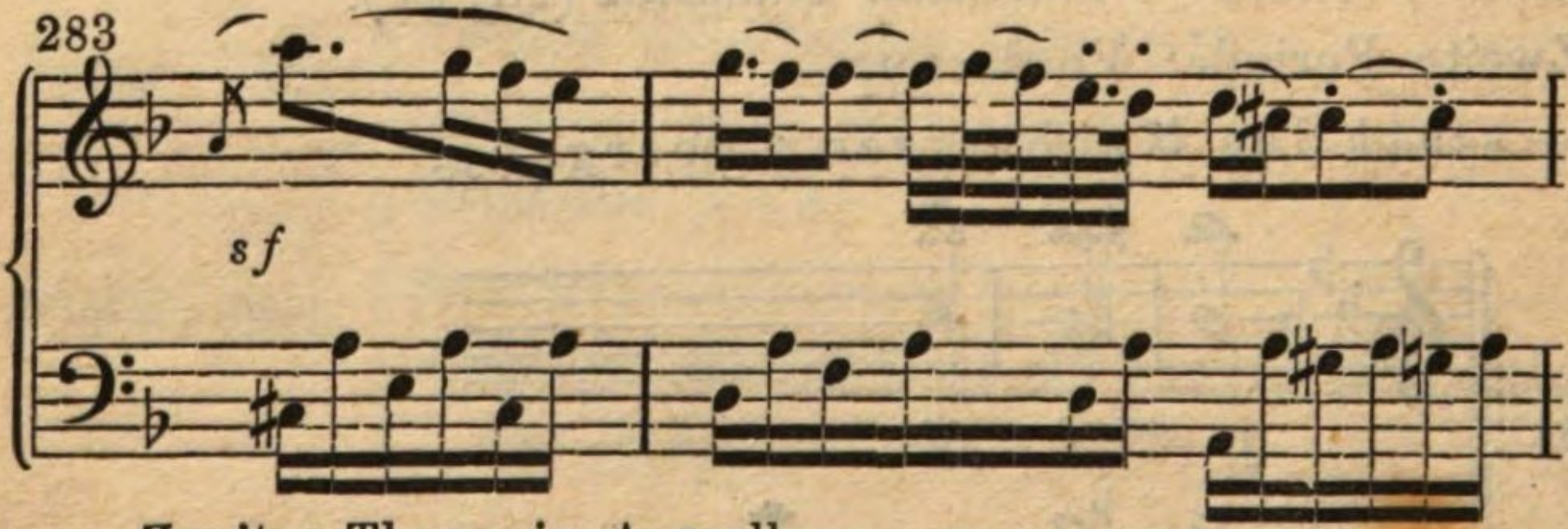
Die bisherigen Uebungen zur Sonatenform und den verwandten grossen Rondoformen bewegten sich ausschliesslich im schnellen Tempo. Doch finden diese Formen auch im langsamen Tempo Verwendung. Wenn auch die fünfte Rondoform mit ihrer Stofffülle sehr wenig dazu geeignet erscheint, so lässt sich doch der sonatenartige Theil derselben zur Sonatine verkürzen, und erscheint dadurch auch für ein langsames Tempo nicht mehr zu ausgedehnt.

So begegnen wir der fünften Rondoform im langsamen Tempo in dem berühmten Largo e mesto der D-dur-Sonate op. 10, einem der grossartigsten Sätze von Beethoven. In diesem gestaltet sich der erste Theil sonatinenmässig, und zwar:

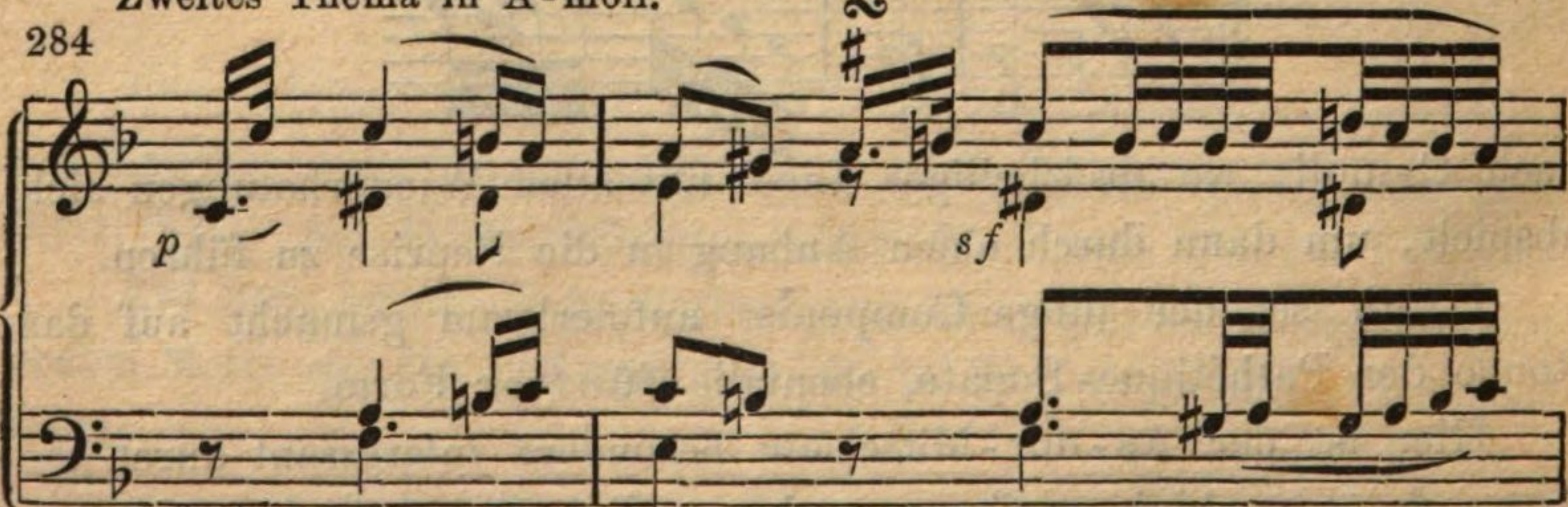
Hauptsatz.

282  schliesst im neunten Takt.

Vermittelungssatz.

283  schliesst nach 8 Takten in C-dur.

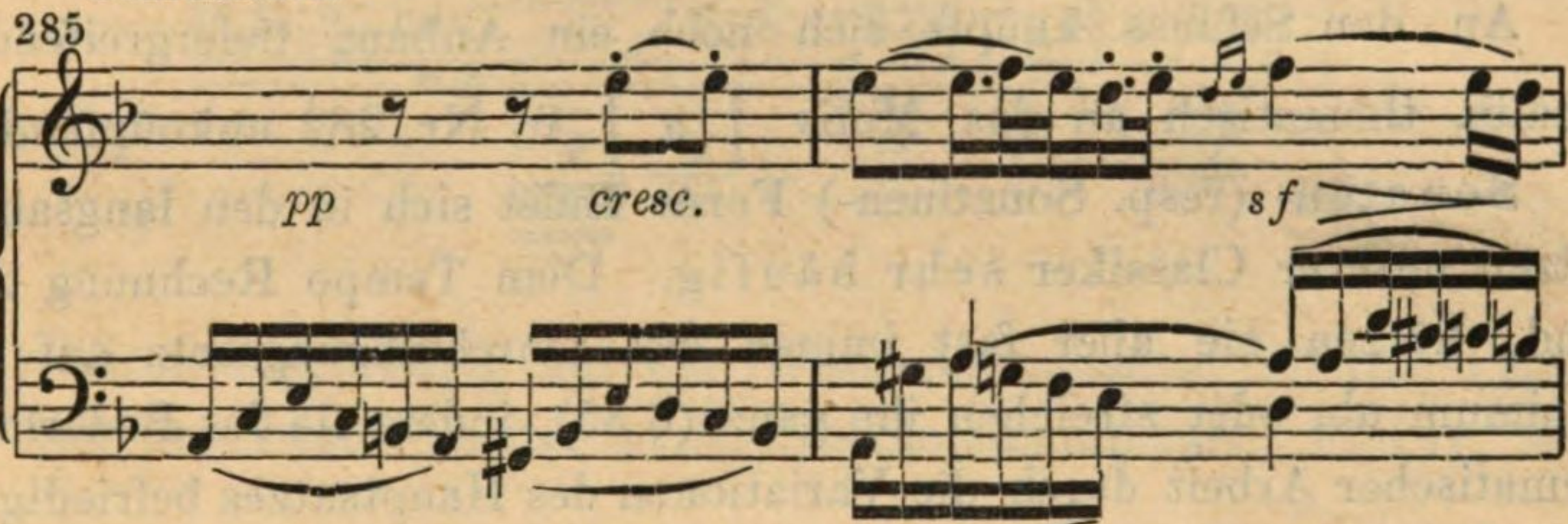
Zweites Thema in A-moll.

284  *p* *sf*



schliesst nach 9 Takten in A - moll.

Schlussatz.



dauert vier Takte und beschliesst den ersten Theil ohne Anhang —
der Mittelsatz aber:



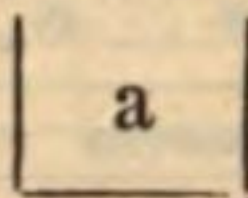
rührt, anstatt sich zur Liedform zusammenzuschliessen, ein neues Motiv
ein:



modulirt mit diesem auf die Dominante der Haupttonart, und geht von da
in den Hauptsatz zurück. Solche Freiheit der Abkürzung verlangt
natürlich das langsame Tempo.

Der dritte Theil bietet, nach der regelmässig verlaufenden Reprise, mit Uebergang des Schlusssatzes, eine grossartige thematisch figurative Verarbeitung des Hauptmotives (Nr. 282) welche mit der Figur

des Mittelsatzes  zum Schlusse führt. Diese thematische Arbeit kann man nun sowohl als rindomässige Wiederholung des Hauptsatzes, wie auch als Anhang im Sinne des § 48 auffassen.

An den Schluss knüpft sich noch ein Anhang tiefergreifenden Inhalts, thematisch an das Motiv  in Nr. 282 anknüpfend.

Sonaten- (resp. Sonatinen-) Form findet sich in den langsamen Sätzen unserer Classiker sehr häufig. Dem Tempo Rechnung tragend, kürzen sie aber fast immer den Durchführungssatz auf ein Minimum ab, oder streichen ihn ganz (§ 35), indem sie das Bedürfniss thematischer Arbeit durch die Variationen des Hauptsatzes befriedigen.

Einen Sonatensatz im langsamen Tempo ohne Durchführung zeigt z. B. das Adagio molto der C-moll-Sonate op. 10.



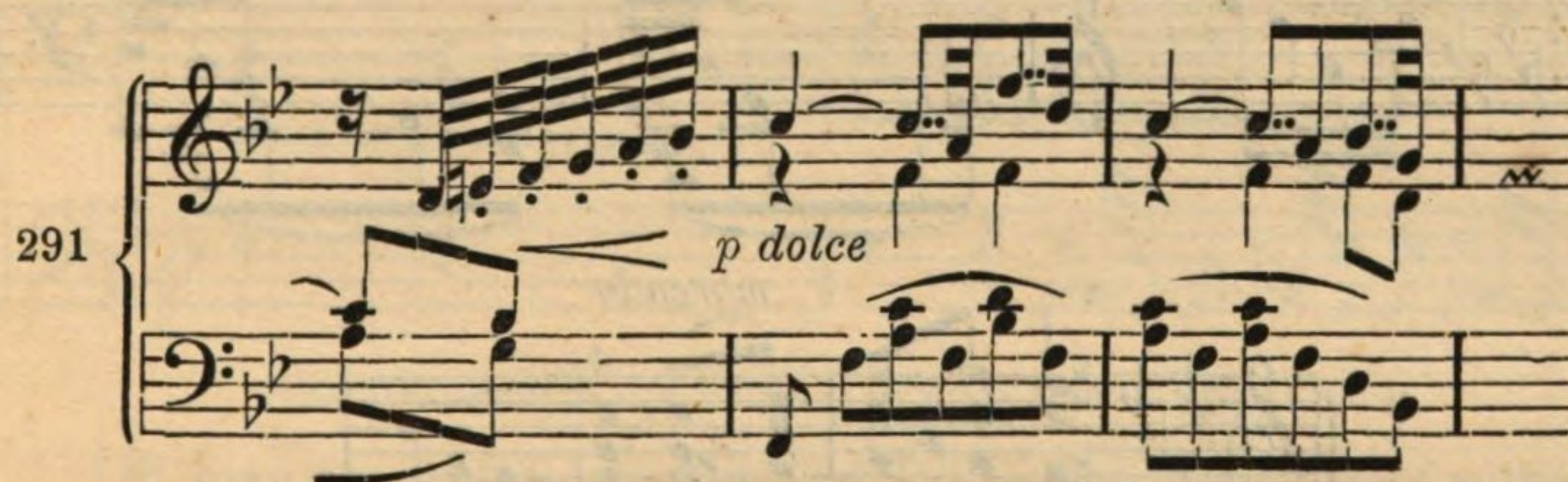
Nach dem regelmässigen Abschluss des ersten Theiles in Es-dur genügt ein einziger Septimenaccord, um in die regelmässig verlaufende Reprise zu führen.



In der D-moll-Sonate, op. 31, finden wir dieselbe Form. Der Vermittelungssatz beginnt mit der Stelle:



und schliesst regelmässig auf der Wechseldominante: C-dur. Hier tritt nun das zweite Thema in der Oherdominanttonart: F-dur, ein,



und bildet eine zweitheilige Periode dritter Form (S. 23). Schlusssatz und Anhang übergehend, wendet sich nun der Meister mit einem Uebergang von fünf Takten zur Reprise, in der alles regelmässig verläuft, aber der Hauptsatz zu einer lebhaften Figuration in Zwei- und dreissigsteln dient.

Vergleiche hier auch das Andante der Mozart'schen F-dursonate, deren Thema Nr. 202 gegeben worden ist.

Sonatenform mit kurzer Durchführung zeigt das Adagio affettuoso ed appassionato des F-dur-Streichquartetts op. 18.

Dagegen finden wir in dem innig tiefbewegten Adagio molto e mesto des grossen F-dur-Quartetts, op. 59, die Form der Sonate mit grosser Durchführung. Das Thema, dessen Vordersatz wir hier mittheilen (im Nachsatz übernimmt das Cello die Melodie) hat grosse Periodenform.

p. sotto voce

292

p

cresc. p cresc.

morendo

f f cresc.

Der Vermittelungssatz knüpft an das letzte Motiv des Themas

293

an, erreicht in vier Takten die Wechseldominante (G-dur), bildet auf dieser in 3 Takten einen zweimaligen Halbschluss und Uebergang nach C-moll, wo nun das zweite Thema im Cello eintritt.

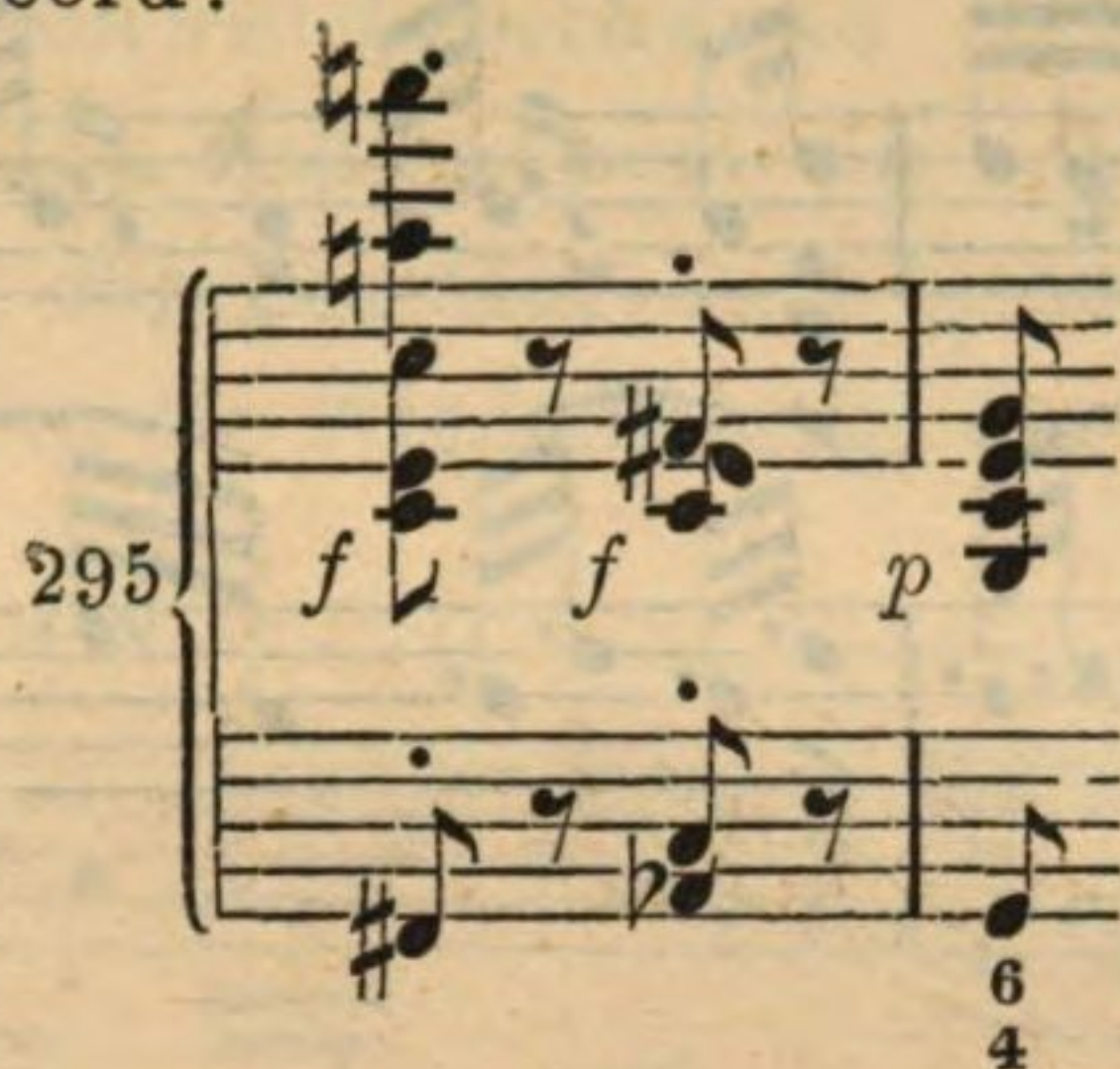
1. Violine

294

Violoncell

espr.

Nach 13 Takten wendet sich dieses Thema zur Schlussbildung auf den Quartsextaccord:



hier aber bildet sich eine Schlussformel, so bedeutend und eigenthümlich, dass man sie wohl als eigenen Schlusssatz betrachten kann, wenn auch der Beginn in die Schlussbildung des Seitensatzes fällt:



wiederholt sich mit kleiner Variante der Figuration.

Ob man die noch folgenden fünf Takte dem Schlusssatz zurechnen, oder, sei es ganz, sei es zum Theil, als Anhang betrachten will, ist hier nicht von Wichtigkeit. Jetzt aber beginnt die Durchführung, welche den 45 Takten des ersten Theiles 38 Takte entgegenstellt, und sich znnächst mit dem zweiten Thema, dann mit dem ersten, endlich mit dem Schlusssatz beschäftigt. Aus diesem entwickelt sich ein Satz in Des-dur — Molto cantabile — von schmelzender Weichheit, der keinem bisherigen Gedanken thematisch verwandt ist, dennoch aber auf die Formbestimmung keinen Einfluss hat, vielmehr als eine — Episode der Sonatenform — zu betrachten ist, dergleichen sich in der Durchführung oft finden. Der episodische Satz lautet hier:





Indem jetzt das Cello die Fortsetzung übernimmt, führt es mit dem ersten Motiv im Quintenzirkel: Des-dur, As-dur, Es-moll, B-moll F-moll, C-dur — auf die Dominante der Haupttonart, wo wiederholte Schlussformel und Uebergang in die Reprise stattfindet. Diese verläuft regelmässig. Aber auf ihrem Schlusse (wie im sonatenförmigen langsamen Satze nicht selten) tritt eine Wiederholung des Themas ein (welche am Anfang der Reprise dagegen ausgelassen wurde). Diese Wiederholung führt zu einer weitausgeführten Figurationscadenz, welche in den nächsten Satz des Quartettes (Thème Russe. Allegro) einführt.

Noch einer, sehr hervorragenden Anwendung der Sonatenform im langsamen Satz muss hier gedacht werden, nämlich des Andante von Mozart's grosser C-dursinfonie, welches nicht nur im Ganzen, sondern auch in allen einzelnen Theilen eine höchst interessante metrische Construction zeigt.

Der Hauptsatz schliesst mit dem elften Takte und beginnt mit ebendiesem (vgl. § 36) sich zu wiederholen, bildet dabei einen Vordersatz von 8 Takten mit Halbschluss auf Oberdominante. Hier setzt nun, das Tongeschlecht der Oberdominante wechselnd, ein Satz in C-moll ein, den wir als Vermittelungssatz betrachten müssen.



Derselbe macht nach acht Takten kühner Harmonik einen Halbschluss auf der Wechseldominante (G-dur). Hieran schliesst der Seitensatz von 12 Takten, dem ein Schlusssatz von vier Takten folgt. Anhang fehlt, dagegen führt eine Ueberleitungsfigur der ersten Violine das erstemal in die Wiederholung, das zweitemal in die Durchführung:

299

(Man beachte, dass hier der Septimenaccord von D-moll unerwartet eintritt, und dadurch das vorgehaltene d eine ganz eigene Wirkung macht.)

Der fernere Verlauf ist folgender:

Der Vermittelungssatz auf 14 Takte gedehnt.

Der Hauptsatz thematisch verarbeitet mit dem Zweiunddreissigstel-Figurationsmotiv, welches schon im ersten Theil seine Wiederholung begleitete.

Dieses Motiv, zu einem feurigen *ff* ausgeführt, welches mit einer Reminiscenz an den Vermittelungssatz

300

jetzt nicht in den Hauptsatz, sondern in den Seitensatz führt, der also hier den dritten Theil der Sonatenform beginnt. Von hier an verläuft alles regelmässig, aber — nach dem Schlusssatz wiederholt sich der Hauptsatz, der oben übergangen worden ist. Ein Anhang von 3 Takten schliesst das Ganze.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

1) Componire einen langsamen Satz in Sonaten- oder höherer Rondoform.

§ 54.

Die zusammengesetzte grosse Sonate.

Ein zusammengesetztes Musikstück für Klavier, oder für Klavier und einzelne Soloinstrumente wird in der Regel dann als Sonate bezeichnet, wenn der erste Satz Sonatenform hat. Dieselbe Form für den Orchestersatz wird Sinfonie genannt, für einen Verein von Streichinstrumenten und anderen einstimmigen Organen nach diesen.

So könnte auch die G-moll-Suite von Raff op. 162 als Sonate bezeichnet werden, weil der erste Satz derselben (modern modifizierte) Sonatenform hat.

Die Tonart einer Sonate wird nach dem ersten Satz bestimmt, nicht nach der etwa vorhandenen Einleitung, die Kreuzer-Sonate steht also in A-moll. Bei vielen Mollsonaten (Sinfonien, Quartetten) steht das Finale in der gleichnamigen Durtonart, z. B. C-moll-Sinfonie, neunte Sinfonie.

Ein dem ersten Allegro vorausgehendes Adagio, wenn es auch noch so weit ausgeführt ist, aber unmittelbar in das Allegro überleitet, wird nicht als besonderer Satz gezählt, sondern als Einleitung zu dem Allegro betrachtet, welches also erster Satz bleibt. Solches Adagio geht z. B. der mehrfach angezogenen E-moll-Sonatine von Mozart (vgl. Nr. 30) voraus:

301 *Adagio.*

dolce u. s. w.

und erstreckt sich in grosser dreitheiliger Liedform über 38 Takte, um mit dem Halbschluss in das sonatinenförmige Allegro einzuführen. Bekannt ist das Grave, welches die Pathétique-Sonate einleitet, und im Verlaufe des Allegro noch öfter eingreift. Auch dem ersten Satze der A-dur-Sinfonie geht ein weit ausgeführtes Adagio voraus:

Poco sostenuto. Oboe. Clarinette

302

fp *f* *p*

ebenso der Es-dur-Sinfonie von Mozart und mehreren Sinfonien von Haydn. Berühmt ist die Einleitung in das grosse C-durquartett von Beethoven.

Sonaten aus einem einzigen sonatenförmigen Satz kommen vereinzelt vor.

Sonaten von zwei Sätzen sind häufig. Mit grosser Einleitung vor dem ersten Satz z. B. die oben wieder angeführte E-moll-Sonatine von Mozart, wo auf den Sonatensatz noch ein Rondo dritter Form, eigentlich Menuett mit zwei Trios folgt:

Rondo. Tempo di Menuetto.

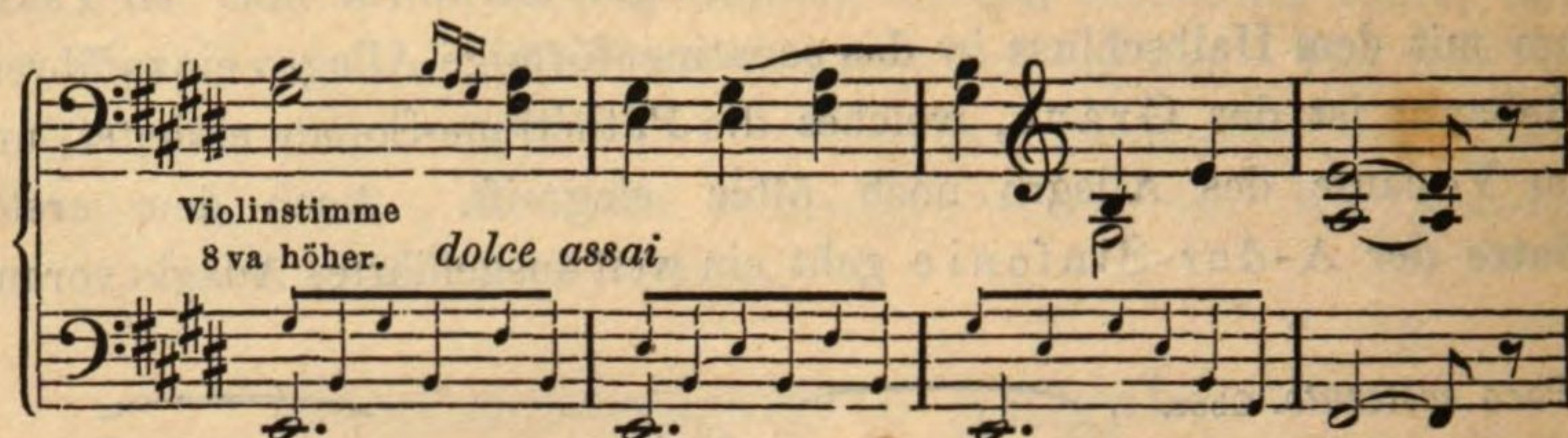
303

p u. s. w.

Erstes Trio. Zweites Thema.

u. s. w.

Zweites Trio. Drittes Thema.



Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen diesem Werke Mozart's, obwohl es ein frühes Jugendwerk ist, grössere Aufmerksamkeit geschenkt, weil es, seinem Inhalte nach, verdient, den bedeutenderen Leistungen dieses Meisters an die Seite gestellt und Freunden und Lehrern der Musik in's Gedächtniss zurückgerufen zu werden. Auch die G-dur (Duo-) Sonate (Nr. 4) besteht aus zwei Sätzen, der zweite ein Thema mit Variationen.

Ohne Einleitung zum ersten Satz zweisätzlich sind z. B. die andere E-moll (Duo-) Sonate von Mozart (vgl. Nr 19), die Klavier-



Haydn, mit Menuet Cis-moll und Cis-dur. Von Beethoven z. B. die Sonatinen op. 49, die Sonate op. 54, op. 101 (E-dur); die grosse C-dur-Sonate op. 53 hat auch nur 2 Sätze, denn das zwischen Sonate und Rondo eingeschobene Adagio ist nur als Einleitung zum Rondo anzusehen.

Die meisten Sonaten haben drei Sätze, darunter die berühmtesten, wie die Pathétique, Cis-moll, Appassionata. In der Cis-moll-Sonate hat der letzte Satz Sonatenform, der erste Satz gehört keiner bestimmten Form an, deshalb hat Beethoven diese Sonate „quasi una fantasia“ bezeichnet. (Zu beachten ist die Verwandtschaft der Modulation im ersten Satze dieser Sonate mit der des Trauermarsches).

Die vollkommene Form der grossen Sonate, wie wir sie in den meisten (allen späteren) Sinfonien Haydn's und Mozart's, in allen Sinfonien Beethoven's, in den grossen Streichquartetten

und Quintetten und verwandten Gattungen der Instrumentalmusik finden, besteht aus vier Sätzen:

einem Allegro, mit oder ohne Einleitung,
einem langsamen Satz,
einem Menuet oder Scherzo,
einem Finale, Allegro.

Ausnahmsweise wechseln der zweite und dritte Satz ihre Stelle, z. B. in der neunten Sinfonie und der B-dursonate op. 106, weil die grosse Ausdehnung und thematische Beschaffenheit der ersten Sätze eines solchen Gegensatzes bedarf. — Die Stelle des langsamen Satzes wird zuweilen durch ein Allegretto eingenommen, so in der Es-dursonate op. 31, in der siebenten und achten Sinfonie. In der achten Sinfonie ist dagegen das Menuet langsam, in dem, diesem Tanze ursprünglich eigenen, ceremoniel graziösen Tempo. Solche Ausnahmen ergeben sich aus den Bedingungen der gerade vorliegenden Aufgabe. Wer sie willkürlich herbeiführt, zeigt dadurch, dass ihm das Wesen der Formbildung verschlossen geblieben ist, und dass er im Unwesentlichen und Aeusserlichen Hilfsmittel sucht, welche nicht zu finden sind. Dass zuweilen Sätze deshalb zusammengestellt werden, weil sie gerade vorhanden sind, ohne irgend welchen Zusammenhang der Entstehung, kann weder bestritten, noch geradezu getadelt werden. Es bleibt solchen Zusammenstellungen doch noch immer die nicht zu unterschätzende Einheit des Autors.

Ausnahmsweise enthalten Sonaten gar keinen sonatenförmigen Satz z. B. die As-dursonate op. 26, welche aus Variationen, Scherzo Trauermarsch, Rondo besteht.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

2) Einige vorhandene Sätze zu Sonaten zusammenzustellen, eventuell zu ergänzen.

§ 55.

Vorkommen der Instrumentalformen.

Den grossen Meistern unserer classischen Instrumentalmusik und den ihnen am nächsten stehenden Zeitgenossen und Nachfolgern war die Haupt-Form derselben, die Sonate, so geläufig, dass sie die charakteristischen Eigenschaften derselben auch in ausgedehnteren Vocaalsätzen zur Erscheinung brachten. Selbstverständlich setzte hier

der gegebene Text, durch seine logische und psychologische Bedeutung, ihrer rein musikalischen Neigung Schranken. Doch erkennen wir diese nicht nur in den Messen von Haydn und Mozart, deren Text sich leichter einer beliebigen musikalischen Form anschmiegt, sondern auch in der Oper finden wir häufig den Ansatz zur Sonatenform. Die B-dur-Arie des Octavio im Don Juan hat die Structur der Sonate (Sonatine), ebenso die Auftritts-Arie der Elvira dasselbst (als Terzett bezeichnet, wegen der kleinen Zwischensätze des Don-Juan und Leporello):

305 *p* Ah! chi mi di- ce ma - i,

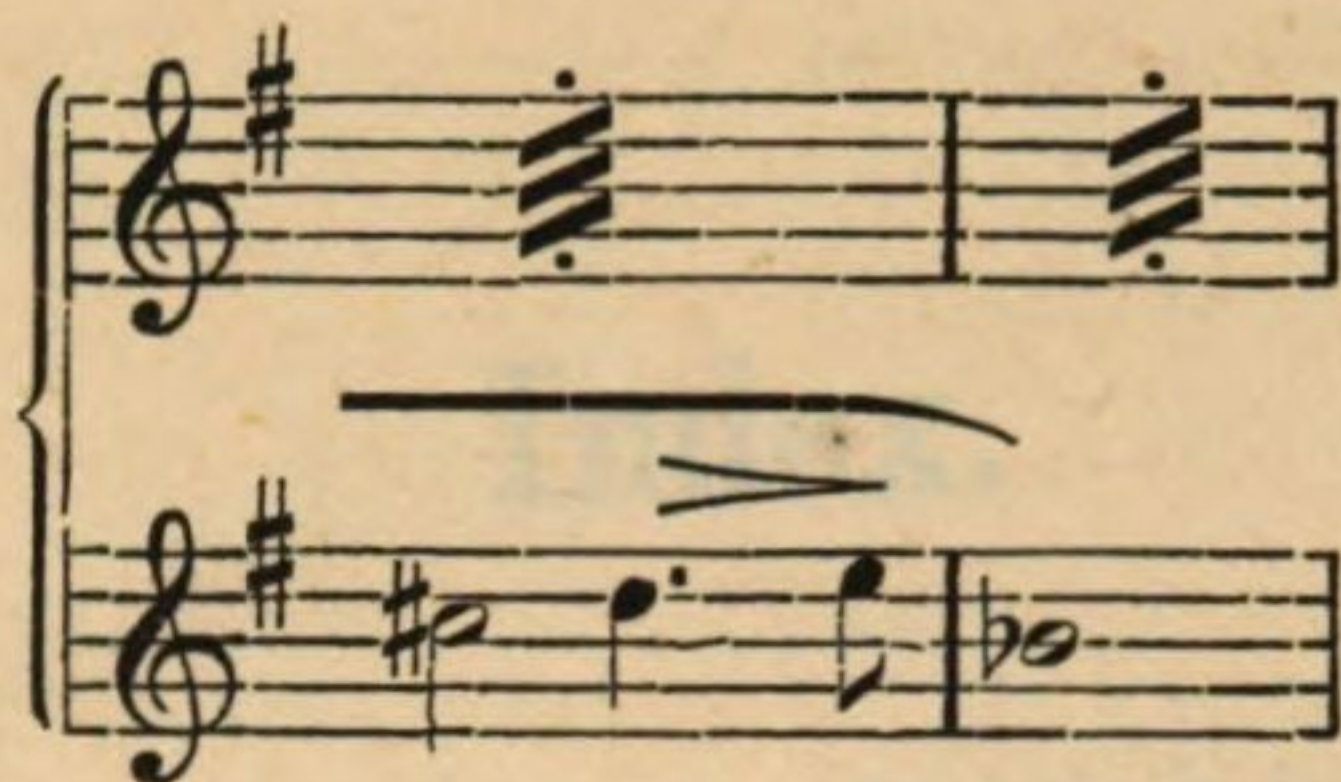
Die zweite grosse Arie der Elvira:

306 Mi tradi quell alma in - grata,

ist ein Rondo erster Form, die des Pizzaro im Fidelio hat Sonatenform, Vorzugsweise aber der erste Ansatz der Sonatenform, wie er sich vom Hauptsatz bis zum Eintritt des zweiten Themas entwickelt, findet sich in zahlreichen begleiteten Vocalsätzen, selbst in Ensemble's, welche eine dramatische Scene einschliessen. Dass die Ouverturen unserer classischen Meister, Mozart's, Beethoven's, Weber's, Mendelsohn's u. A., fast ausschliesslich der Sonatenform angehören, darf an dieser Stelle schon als bekannt vorausgesetzt werden. Auch das Allegro von Wagner's Tannhäuserouvertüre (welches aus Motiven der Venusberg-Szene gebildet ist) gehört dieser Form an, welche sich gewissermassen zu einem Rondo fünfter Form erweitert durch den Mittelsatz in G-dur:

Acht Violinen. 307 *pp* *p*

Clarinetten.



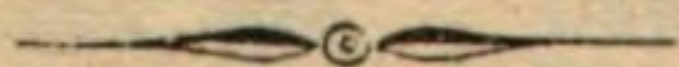
Meyerbeer's Overture zu Struensee, in specieller Anlehnung an Beethoven's Egmont-Ouvertüre, hat ebenfalls Sonatenform.

Die grossen Componisten der französischen und italienischen Oper, Boieldieu, Auber, Rossini, Bellini u. A, bedienen sich ebenfalls dieser Form, in besonders scharfer Abgrenzung der Theile gegeneinander.

Die Ouverturen von Gluck, dessen Entwicklung in die Zeit vor der Ausbildung der Instrumentalformen fällt, zeigen zwar noch nicht die ausgeprägte Sonatenform, weisen doch aber schon stark auf dieselbe hin.

Die gegenwärtige Richtung der Oper hat jedoch mit innerer Nothwendigkeit dahin geführt, an die Stelle der Ouvertüre das Vorspiel zu setzen. Als unübertroffenes Muster eines solchen möge das Lohengrin-Vorspiel von Wagner hier genannt werden, dessen innere Structur dem bis hierher Vorgeschrittenen kein Geheimniss bleiben kann. —

Wir haben hier die Formbildung von der einfachsten Verbindung von nur zwei Takten, im sogenannten Zweitakt, bis zu dem kunstvollen Bau der grossen Sonate und ihrer verwandten Formen verfolgt und eingeübt. Die grosse Mannigfaltigkeit, welche uns dabei vor Augen getreten ist, beweist, dass hier, wie in den andern Zweigen musikalischer Gestaltung, zu vollendeten Kunstschöpfungen, wie wir sie vielfach zu betrachten Veranlassung genommen haben, ausser dem berufenen Talent, die gründlichste Sachkenntniss gehört, weil es nur dieser möglich ist, unter der unerschöpflichen Fülle des technisch Möglichen das aesthetisch (künstlerisch) einzig Richtige in jedem Falle mit Sicherheit zu ergreifen.



Index.

A.

Abgegrenzt 2, 5, 6.
 Abkürzung 98, 197.
 Abstrakt 1.
 Abstraktion 1, 141.
 Abweg 1.
 Achttaktig 7, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 49, 55, 119.
 Aehnlich 5, 17.
 Aesthetisch 1, 28, 53, 56, 63, 123, 126, 170.
 Alla breve 64.
 Allegro 28.
 Anfang 51, 116.
 Anfänger 89, 129.
 Anhang 42, 47, 52, 64, 98, 115, 118, 126, 158, 181, 182, 189.
 Anknüpfung 2.
 Aneinanderreihung 114.
 Arie 208.
 Auber 209.
 Auszug, melodischer 1, 39, 110, 141, 180.
 Auftakt 3.
 Ausbeutung 119.
 Ausdruck 109.
 Ausgefüllt 2, 5.
 Ausgeschriebene Wiederholung 37, 99.
 Ausnahmsweise 11, 58, 61, 160, 171, 207.
 Autor 63.

B.

Ballade 89, 112.
 Bässe, gegebene 66 ff.
 Basso ostinato 81.
 Beethoven, Sinfonien 3, 5, 8, 15, 21, 25, 53, 59, 62, 80, 82 ff., 86 ff., 95, 100, 115, 140, 160, 166, 167, 170, 173, 179, 186 ff. Quartetten und Quint. 3, 6, 7, 141 ff., 153, 179, 199, Sonaten (einschl. Duo, Trio) 2, 3, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 22, 23 ff., 33 ff., 40, 46, 49, 55, 62, 78, 93 ff., 105, 115, 145, 154, 182 ff., 190 ff., 196.
 Ouv. 2, 29, 171. Var. 62, 95, 101.
 Conc. 5, 6.
 Begleitungsform 91, 179.

Begräbnissfeierlichkeit 78.
 Begriff 5.
 Bellini 209.
 Bildung, gesellschaftliche 66, allgemein geistige 109.
 Biographisch 102.
 Boieldieu 209.
 Bolero 80.
 Bourrée 80.
 Bühne 70.
 Bunt 119.

C.

Cadenz 44, 57, 76, 140.
 Cadenziren 187.
 Canon 58, 80, 94, 97, 161, 171, 175, 176.
 Charakteristisch 57, 163.
 Chopin 62, 78, 80, 81, 89.
 Classisch 1, 38, 198.
 Coda 64, 70, 115, 116, 118, 119.
 Combination 64.
 Componist 1, 13, 40, 51, 55, 195.
 Compositionstechnik 4, 5.
 Compositionslehre 5, 55, 60, 107.
 Concertvortrag von Tänzen 64.
 Construction 3, 27, 28, 29, 31, 38, 51, 54, 63, 70, 76, 108, 118, 134, 153, 160, 170, 187.
 Contrapunkt 54, 68, 80, 87, dpp. 106, 164, vrf. 164, 170, 171, 174, 175, comb. 195.
 Contretanz 68, 79.
 Correspondenz, harmonische 23, thematische 28, 65. rhythmische 24.

D.

Dehnung s. Erweiterung.
 Diabelli 62.
 Dichter 109.
 Dimensionen 61, 162, 181.
 Doppelweitakt 4.
 Doppelphrase 4.
 Doppelsatz 7, 27, 28, 119.
 Doppelperiode 56.
 Dramatisch 109, 111.
 Dreitheilig 30 ff., 37, 48, 65, 119, 189, 194.
 Dreitakt 52.

Drehung, des Körpers beim Tanz 68.
 Dur 17, 19, 32, 57, 99, 116, 124,
 127, 153, 170, 181.
 Durchführung 58, 120, 129, 161, 163,
 170, 171, 182, 187, 194.
 Duo 82.
 Dynamisch 119.

E.

Effekt 66.
 Eigenthümlich 57.
 Einfach 98.
 Einheit 62, 114.
 Einleitung 64, 71, 182, 204.
 Einschub 42.
 Eintaktig 3, 64.
 Elemente 1.
 Elementarlehre 55.
 Elegie 89.
 Enharmonische 55.
 Entwicklung 57.
 Episch 112.
 Episode 61, 201.
 Erfindung 156.
 Ergänzen 6, 39.
 Erweiterung 38, 39, 41, 44, 49, 52,
 91, 99, 109.
 Etüde 61, 62.

F.

Fachbildung 109.
 Fanfare 70.
 Festmarsch 68, 80.
 Feinheit 80.
 Fermate 109.
 Figurativ 5.
 Figur 161.
 Figuration 57, 60, 72, 170, 182.
 Finale 66, 185, 188, 207.
 Form 1, 5, 13, 28, 30, 33, 39, 49,
 54, 57, 82, 102, 169.
 Formenlehre 1.
 Formel 47, 76, 106, 127, 131, 151,
 175, 179.
 Formbestimmung 57, 99, 107.
 Frei 54.
 Freiheit 23, 34, 39, 54, 166, 177.
 Freie Satz 57, 62, 80, 112, 164, 195.
 Fremdartig 55.
 Fuge 171.
 Fugirt 88, 164.
 Fundamentalbass 68.
 Fünftakt 53, 68.
 Fünftheilung d. Sonate 118.

G.

Galop 64.
 Gang 58, 98.

Ganzschluss 8, 10, 11, 17, 32, 40,
 44, 72, 117.
 Gedächtniss 1, 14.
 Gelungen 4.
 Gehör 1.
 Gegenbewegung 60, 84, 174, 184.
 Gegensatz 7, 185.
 Generalbass 68.
 Genie 156.
 Germanisch 110.
 Gesetz 110.
 Gesellschaftstänze 63.
 Gesungenes Lied 108.
 Gleich 17, 32, 52.
 Gleichnamig 170.
 Gleichmafs 54.
 Gluck 209.
 Goethe 109, 112.
 Gounod 112.
 Gross. Satz 24, 28, 119 Periode 27,
 28, 37. Lied 36, 48.
 Gradzahlig 54, 63, 68.
 Grundaccord 68.
 Grundton 68.

H.

Halbschluss 10, 11, 14, 27, 32, 47,
 72, 127, 139, 179, 186.
 Harmonielehre 54, 56, 57, 71, 75.
 Harmonisch 61, 66, 164.
 Haupttempi 4.
 Hauptsatz 72, 97, 115, 119, 167, 181,
 Haydn 2, 3, 62, 82, 154, 166, 170
 205, 206, 208.
 Herrschaft 55.
 Heine 112.
 Historisch 102.
 Hinzufügung 135.
 Humoristisch 65.

J.

Idealisirte Tanzformen 79, 81.
 Imitation 94, 100, 101, 125, 171.
 Inhalt 126, 170.
 Instrumentalform 1, 207.
 Instrumentalmusik 14, 38, 171, 177.
 Iustrumentation 170.
 Introduction 65, 182.
 Intrade 73.
 Jugendarbeit (Mozarts) 30, 102, 104.

K.

Kind 112.
 Klammern 3.
 Klarheit 173; 187.
 Klangsteigerung 73.
 Klein: Periode 7. Liedform 14, 31,
 33, 37, 194.

Kublaue 115 ff., 123. 133, 148.
 Künstler 141.
 Kunstwerk 1.
 Kürze 3.

L.

Länge 3, 42, 71, 120, 129, 170.
 Langsam 89, 196, 204, 207.
 Langweilig 119.
 Lehrbegriff 1, 5, 13.
 Lehrgang 30.
 Liedform 14, 22, 30, 31, 32, 66, 98,
 189, 194.
 Lied ohne Worte 89.
 Lied 108.
 Liszt 62, 76, 184.
 Logisch 55, 108.
 Lotti 112.
 Löwe 112.
 Lyrisch 108.

M.

Maggiore s. Dur.
 Mannigfaltigkeit 66, 118.
 Marsch 68, 80.
 Marx 58.
 Material 55.
 Maßvoll 119.
 Mazurka 80.
 Metrisch 3, 4, 118.
 Metrik 3, 109.
 Meister 14, 38, 62, 170.
 Meisterwerk 68.
 Meyerbeer 68, 209.
 Melancholie 89.
 Melodie 64.
 Mendelssohn 29, 38, 70—77, 110.
 Menuet 38, 48, 81, 207.
 Militärmarsch 64, 68.
 Minore s. Moll.
 Mittelsatz 43, 51, 51 f.,
 Modern 70, 164.
 Modulation 42, 54, 55, 60, 82, 97,
 108, 117, 119, 126, 162, 173.
 Modulationssatz 116.
 Moll 8, 19, 22, 32, 65, 116, 124, 127,
 153, 166, 181.
 Motiv 42, 57, 59, 60, 62, 97, 119,
 133, 163, 173, 203.
 Mozart Sinf. 2, 15, 29, 49, 50, 52,
 60, 81, 115, 135, 148, 151, 157,
 163, 174 ff., 182, 185, 188, 202,
 Sonaten 2, 3, 6, 8, 13, 24, 28, 30,
 50, 80, 103, 125, 137, 153, 161,
 188, 199. Conc. 8. Ouv. 27, 54, 115.
 Oper 54, 62, 68, 69, 91 Quintett
 3, 139, 179, 180, 181, 185, Gesang
 11, 112, 113.

N.

Nachahmer 80.
 Nachahmung 84.
 Nachsatz 7, 8, 10, 12, 14, 15, 17,
 23, 27, 30, 31, 41, 43, 46, 119,
 181, 194.
 Nachschlag 64.
 Nationaltanz 80.
 Naturgemäss 55.
 Nebenarbeiten 57.
 Neuheit 55.
 Nocturn 89.
 Numeriren 4, 6.
 Nummern des Walzers 65.
 Notengattung 3, 118.
 Nothwendigkeit, innere 55.

O.

Oberdominante 10, 17, 19, 32, 38,
 116, 119, 127.
 Obermediante 22, 32, 57.
 Ohr 3, 5.
 Oper 68, 91, 171, 208.
 Orchester 175.
 Orchestersatz 64, 100.
 Orgel 4.
 Orgelpunkt 136, 163, 173.
 Ouvertüre 73, 115, 208.

P.

Pause 2.
 Parallel 19, 32, 55, 99, 104, 116, 172,
 Partiturstudium 107, 179.
 Pas 63.
 Passage 98.
 Periode 7, 14, 15, 17, 19, 22, 28, 33,
 39, 48, 63, 83, 136, 194.
 Phrase 1, 2, 22, 40, 58, 119.
 Phantasie 1, 141.
 Plan 176.
 Populär 38, 62, 181.
 Polka 64.
 Polka Mazurka 65.
 Polonaise 68, 78, 80.
 Poet 113.
 Poetisch 108, 171.
 Praktisch 13, 112, 120.

Q.

Quadrille 79.
 Quartett 38, 82.
 Quartenzirkel 19, 431, 164.
 Quintett 38.
 Quintenzirkel 75.

R.

Raff 62, 80, 204.

Regelrecht 43, 178.
 Resignation 89,
 Reichardt 112.
 Reissiger 112.
 Reim 112, 113.
 Reprise 193, 164, 181.
 Rheinische Polka 63.
 Rhythmus 3.
 Rhythmik 3, 28, 64.
 Rhythmisch 5, 23, 54, 68, 100.
 Ritmo a tre battute 53.
 Rigaudon 80.
 Romanisch 111.
 Romanze 112.
 Rondo 23, 98, 129, 189. I 92, II 101.
 III 102, IV 189, V 192.
 Rossini 209.
 Rundgesang 92.

S.

Sarabande 80.
 Satz 1, 5, 7, 22, 24, 25, 28, 31, 33,
 38, 57, 191.
 Scherzo 22, 38, 81, 207.
 Schema 62, 122.
 Schlüsse 8, 14, 57.
 Schluss 51, 99, 106, 118, 161.
 Schlusssatz 115, 116, 117, 119, 126,
 152, 166, 174, 176, 186, 189, 191,
 Schnell 64, 89.
 Schritt 68.
 Schüler 61.
 Schiller 110, 113.
 Schubert 80, 109, 112.
 Schumann 112, 184.
 Selbständig 24, 61.
 Sechzehntaktig 27, 28, 36.
 Sequenz 49, 58, 131.
 Seitensatz 115, 117, 119, 152, 168,
 177, 180, 186, 189, 191.
 Siebentaktig 54.
 Sonate 17, 38, 82, 83, 114, 134 ff.,
 162, 170, 189.
 Sonatine 115 ff., 148, 196.
 Sprache 118.
 Spannung 28, 73.
 Sprachgebrauch 32.
 Spezifische Begabung 65.
 Steigerung 23, 73, 97, 157, 183.
 Stereotyp 91.
 Stilvoll 55.
 Stimmung 112.
 Streichquartett 4, 39.
 Studium 82.
 Symphonie, Sinfonie 38, 82, 178.
 Symmetrie 50.
 Syncopirt 175.

T.

Takt 3, 52, 63, 68.
 Taktart 1, 3.
 Taktstrich 3, 52.
 Taktstock 68.
 Takttheil 1, 52.
 Taktverbindung 52, 54, 68, 118.
 Taktwerth 3.
 Tanz 63, 66, 68.
 Tanzform 38, 81.
 Tänzer 63.
 Tarantella 80.
 Tempo 102, 183, 196,
 Text 112.
 Technisch 126, 157, 171.
 Theil 27, 32, 33, 42, 134.
 Theilschluss 38, 55, 57, 68.
 Thema 60, 99, 108, 115.
 Thematisch 28, 38, 116, 132, 171,
 185.
 Thematische Arbeit 53, 119, 129,
 163, 170, 177, 192.
 Theorie 107.
 Tonfolge 1.
 Tonisch 5, 24, 108, 119, 166.
 Tonika 8, 17, 32, 66, 186.
 Tongeschlecht 119, 127.
 Tonart 114, 127.
 Tonsatz 92.
 Transponiren 55, 60, 123, 169.
 Trauermarsch 55, 78, 80, 81.
 Trio 64, 65, 68, 72, 82.
 Trugfortschreitung 84.

U.

Uebergang 47, 100, 195.
 Uebergangsform 107.
 Ueberleiten 3, 5, 6, 37, 116, 118,
 160, 189.
 Uebung 25, 30.
 Uebermafs 119.
 Umkehrung 68.
 Umfang 92, 115.
 Unwahrheit 1.
 Unregelmässigkeit 30, 52, 54.
 Unterdominante 41.
 Unbewusst 53.
 Ungewöhnlich 57.
 Ungradzahlig 63.
 Unbedeutend 107.
 Ungeschick 112.
 Unumstösslich 110.

V.

Variante 60.
 Variation 37, 60, 61, 99, 100, 101,
 170.

Veränderung 5, 10, 11, 39.
 Veraltet 80, 102, 141, 173.
 Verbindung 114, 118.
 Verbindungsglied 161.
 Vergrößerung 60, 184.
 Verkürzung 34, 38, 48, 50, 52, 99, 163.
 Verlängerung 30, 163.
 Vermittelungssatz 115, 119, 123, 148,
 168, 181, 186, 190, 192.
 Vers 112.
 Versetzung 58, 60, 119.
 Verwechselung 98.
 Verwandt 38, 64, 68, 99.
 Verworren 119.
 Verzierung 5.
 Viertakt 4 ff., 51, 57, 108, 118.
 Viertheilig 116, 119.
 Virtuosität 62, 106.
 Vocalsatz 4, 112, 208.
 Vordersatz 7, 8, 10, 14, 15, 23, 27,
 30, 32, 43, 116, 119, 181, 194.
 Vorspiel 64, 71, 209.
 Vorschlag 64.

W.

Wagner 29, 70—77, 109, 111, 171, 209.
 Walzer 62, 65, 80, 208.
 Weber 11, 73, 78, 80, 111, 113, 115, 208.

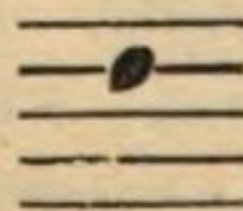
Wechseldominante 148, 179, 186,
 190, 203.
 Wiederholung 4, 5, 7, 22, 23, 29,
 36, 42, 44, 47, 64, 71, 84, 102,
 116, 134, 173.
 Wiederholungszeichen 32.
 Willkür 64, 171.
 Wissenschaft 5, 107.
 Wortaccent 111.

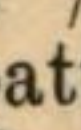
Z.

Zahlbegriff 3.
 Zählen 52.
 Zeitgemäss 57.
 Zelter 109, 112.
 Zusatz 39.
 Zusammenhang 39, 55.
 Zusammengesetzt 61, 98, 204.
 Zweitakt 1, 3, 4, 53, 57, 58, 82, 118,
 151.
 Zweiunddreissigtaktig 36.
 Zweimalzweitakt 4.
 Zweitheilig 14, 17, 22, 23, 36, 37,
 54, 64, 67, 70, 99, 119, 189.
 Zweiter Theil 32, 38, 42, 46, 49, 52,
 129, 189, 192.
 Zweitheilung 119, 157, 181.
 Zwischensatz 30, 107.

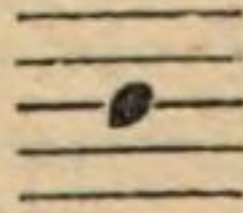
Druckfehler - Berichtigungen.

Seite 10 Nr. 16, System 3, Takt 1, Note 4, liess:



- „ 12 „ 19, „ 4, statt  lies: 
 „ 53 Zeile 7, statt „battuti“ lies: battute.
 „ 61 „ 7 v. u. statt „dasselbe Thema“ lies: derselbe Satz.
 „ 79 „ 4 v. o. statt „fünf“ lies: sechs.
 „ 82 „ 1 statt „Parallele“ lies: Gleichnamigen.

„ 106 Nr. 170 Takt 4, dritte Achtel, liess:



S. 139, Nr. 204. Syst. 6 setze statt des ersten Taktes folgende vier:



Ebendasselbst Zeile 2 v. u. statt „zweimal“ lies: viermal.

„ 156 Zeile 8, statt 61 lies 16.

Wiederholung 1. 6. 7. 22. 23. 24.
Wiederholung 2. 10. 11. 12. 13. 14.
Wiederholung 3. 15. 16. 17. 18. 19.
Wiederholung 4. 20. 21. 22. 23. 24.
Wiederholung 5. 25. 26. 27. 28. 29.
Wiederholung 6. 30. 31. 32. 33. 34.
Wiederholung 7. 35. 36. 37. 38. 39.
Wiederholung 8. 40. 41. 42. 43. 44.
Wiederholung 9. 45. 46. 47. 48. 49.
Wiederholung 10. 50. 51. 52. 53. 54.
Wiederholung 11. 55. 56. 57. 58. 59.
Wiederholung 12. 60. 61. 62. 63. 64.
Wiederholung 13. 65. 66. 67. 68. 69.
Wiederholung 14. 70. 71. 72. 73. 74.
Wiederholung 15. 75. 76. 77. 78. 79.
Wiederholung 16. 80. 81. 82. 83. 84.
Wiederholung 17. 85. 86. 87. 88. 89.
Wiederholung 18. 90. 91. 92. 93. 94.
Wiederholung 19. 95. 96. 97. 98. 99.
Wiederholung 20. 100. 101. 102. 103. 104.
Wiederholung 21. 105. 106. 107. 108. 109.
Wiederholung 22. 110. 111. 112. 113. 114.
Wiederholung 23. 115. 116. 117. 118. 119.
Wiederholung 24. 120. 121. 122. 123. 124.
Wiederholung 25. 125. 126. 127. 128. 129.
Wiederholung 26. 130. 131. 132. 133. 134.
Wiederholung 27. 135. 136. 137. 138. 139.
Wiederholung 28. 140. 141. 142. 143. 144.
Wiederholung 29. 145. 146. 147. 148. 149.
Wiederholung 30. 150. 151. 152. 153. 154.
Wiederholung 31. 155. 156. 157. 158. 159.
Wiederholung 32. 160. 161. 162. 163. 164.
Wiederholung 33. 165. 166. 167. 168. 169.
Wiederholung 34. 170. 171. 172. 173. 174.
Wiederholung 35. 175. 176. 177. 178. 179.
Wiederholung 36. 180. 181. 182. 183. 184.
Wiederholung 37. 185. 186. 187. 188. 189.
Wiederholung 38. 190. 191. 192. 193. 194.
Wiederholung 39. 195. 196. 197. 198. 199.
Wiederholung 40. 200. 201. 202. 203. 204.
Wiederholung 41. 205. 206. 207. 208. 209.
Wiederholung 42. 210. 211. 212. 213. 214.
Wiederholung 43. 215. 216. 217. 218. 219.
Wiederholung 44. 220. 221. 222. 223. 224.
Wiederholung 45. 225. 226. 227. 228. 229.
Wiederholung 46. 230. 231. 232. 233. 234.
Wiederholung 47. 235. 236. 237. 238. 239.
Wiederholung 48. 240. 241. 242. 243. 244.
Wiederholung 49. 245. 246. 247. 248. 249.
Wiederholung 50. 250. 251. 252. 253. 254.
Wiederholung 51. 255. 256. 257. 258. 259.
Wiederholung 52. 260. 261. 262. 263. 264.
Wiederholung 53. 265. 266. 267. 268. 269.
Wiederholung 54. 270. 271. 272. 273. 274.
Wiederholung 55. 275. 276. 277. 278. 279.
Wiederholung 56. 280. 281. 282. 283. 284.
Wiederholung 57. 285. 286. 287. 288. 289.
Wiederholung 58. 290. 291. 292. 293. 294.
Wiederholung 59. 295. 296. 297. 298. 299.
Wiederholung 60. 300. 301. 302. 303. 304.
Wiederholung 61. 305. 306. 307. 308. 309.
Wiederholung 62. 310. 311. 312. 313. 314.
Wiederholung 63. 315. 316. 317. 318. 319.
Wiederholung 64. 320. 321. 322. 323. 324.
Wiederholung 65. 325. 326. 327. 328. 329.
Wiederholung 66. 330. 331. 332. 333. 334.
Wiederholung 67. 335. 336. 337. 338. 339.
Wiederholung 68. 340. 341. 342. 343. 344.
Wiederholung 69. 345. 346. 347. 348. 349.
Wiederholung 70. 350. 351. 352. 353. 354.
Wiederholung 71. 355. 356. 357. 358. 359.
Wiederholung 72. 360. 361. 362. 363. 364.
Wiederholung 73. 365. 366. 367. 368. 369.
Wiederholung 74. 370. 371. 372. 373. 374.
Wiederholung 75. 375. 376. 377. 378. 379.
Wiederholung 76. 380. 381. 382. 383. 384.
Wiederholung 77. 385. 386. 387. 388. 389.
Wiederholung 78. 390. 391. 392. 393. 394.
Wiederholung 79. 395. 396. 397. 398. 399.
Wiederholung 80. 400. 401. 402. 403. 404.
Wiederholung 81. 405. 406. 407. 408. 409.
Wiederholung 82. 410. 411. 412. 413. 414.
Wiederholung 83. 415. 416. 417. 418. 419.
Wiederholung 84. 420. 421. 422. 423. 424.
Wiederholung 85. 425. 426. 427. 428. 429.
Wiederholung 86. 430. 431. 432. 433. 434.
Wiederholung 87. 435. 436. 437. 438. 439.
Wiederholung 88. 440. 441. 442. 443. 444.
Wiederholung 89. 445. 446. 447. 448. 449.
Wiederholung 90. 450. 451. 452. 453. 454.
Wiederholung 91. 455. 456. 457. 458. 459.
Wiederholung 92. 460. 461. 462. 463. 464.
Wiederholung 93. 465. 466. 467. 468. 469.
Wiederholung 94. 470. 471. 472. 473. 474.
Wiederholung 95. 475. 476. 477. 478. 479.
Wiederholung 96. 480. 481. 482. 483. 484.
Wiederholung 97. 485. 486. 487. 488. 489.
Wiederholung 98. 490. 491. 492. 493. 494.
Wiederholung 99. 495. 496. 497. 498. 499.
Wiederholung 100. 500. 501. 502. 503. 504.
Wiederholung 101. 505. 506. 507. 508. 509.
Wiederholung 102. 510. 511. 512. 513. 514.
Wiederholung 103. 515. 516. 517. 518. 519.
Wiederholung 104. 520. 521. 522. 523. 524.
Wiederholung 105. 525. 526. 527. 528. 529.
Wiederholung 106. 530. 531. 532. 533. 534.
Wiederholung 107. 535. 536. 537. 538. 539.
Wiederholung 108. 540. 541. 542. 543. 544.
Wiederholung 109. 545. 546. 547. 548. 549.
Wiederholung 110. 550. 551. 552. 553. 554.
Wiederholung 111. 555. 556. 557. 558. 559.
Wiederholung 112. 560. 561. 562. 563. 564.
Wiederholung 113. 565. 566. 567. 568. 569.
Wiederholung 114. 570. 571. 572. 573. 574.
Wiederholung 115. 575. 576. 577. 578. 579.
Wiederholung 116. 580. 581. 582. 583. 584.
Wiederholung 117. 585. 586. 587. 588. 589.
Wiederholung 118. 590. 591. 592. 593. 594.
Wiederholung 119. 595. 596. 597. 598. 599.
Wiederholung 120. 600. 601. 602. 603. 604.
Wiederholung 121. 605. 606. 607. 608. 609.
Wiederholung 122. 610. 611. 612. 613. 614.
Wiederholung 123. 615. 616. 617. 618. 619.
Wiederholung 124. 620. 621. 622. 623. 624.
Wiederholung 125. 625. 626. 627. 628. 629.
Wiederholung 126. 630. 631. 632. 633. 634.
Wiederholung 127. 635. 636. 637. 638. 639.
Wiederholung 128. 640. 641. 642. 643. 644.
Wiederholung 129. 645. 646. 647. 648. 649.
Wiederholung 130. 650. 651. 652. 653. 654.
Wiederholung 131. 655. 656. 657. 658. 659.
Wiederholung 132. 660. 661. 662. 663. 664.
Wiederholung 133. 665. 666. 667. 668. 669.
Wiederholung 134. 670. 671. 672. 673. 674.
Wiederholung 135. 675. 676. 677. 678. 679.
Wiederholung 136. 680. 681. 682. 683. 684.
Wiederholung 137. 685. 686. 687. 688. 689.
Wiederholung 138. 690. 691. 692. 693. 694.
Wiederholung 139. 695. 696. 697. 698. 699.
Wiederholung 140. 700. 701. 702. 703. 704.
Wiederholung 141. 705. 706. 707. 708. 709.
Wiederholung 142. 710. 711. 712. 713. 714.
Wiederholung 143. 715. 716. 717. 718. 719.
Wiederholung 144. 720. 721. 722. 723. 724.
Wiederholung 145. 725. 726. 727. 728. 729.
Wiederholung 146. 730. 731. 732. 733. 734.
Wiederholung 147. 735. 736. 737. 738. 739.
Wiederholung 148. 740. 741. 742. 743. 744.
Wiederholung 149. 745. 746. 747. 748. 749.
Wiederholung 150. 750. 751. 752. 753. 754.
Wiederholung 151. 755. 756. 757. 758. 759.
Wiederholung 152. 760. 761. 762. 763. 764.
Wiederholung 153. 765. 766. 767. 768. 769.
Wiederholung 154. 770. 771. 772. 773. 774.
Wiederholung 155. 775. 776. 777. 778. 779.
Wiederholung 156. 780. 781. 782. 783. 784.
Wiederholung 157. 785. 786. 787. 788. 789.
Wiederholung 158. 790. 791. 792. 793. 794.
Wiederholung 159. 795. 796. 797. 798. 799.
Wiederholung 160. 800. 801. 802. 803. 804.
Wiederholung 161. 805. 806. 807. 808. 809.
Wiederholung 162. 810. 811. 812. 813. 814.
Wiederholung 163. 815. 816. 817. 818. 819.
Wiederholung 164. 820. 821. 822. 823. 824.
Wiederholung 165. 825. 826. 827. 828. 829.
Wiederholung 166. 830. 831. 832. 833. 834.
Wiederholung 167. 835. 836. 837. 838. 839.
Wiederholung 168. 840. 841. 842. 843. 844.
Wiederholung 169. 845. 846. 847. 848. 849.
Wiederholung 170. 850. 851. 852. 853. 854.
Wiederholung 171. 855. 856. 857. 858. 859.
Wiederholung 172. 860. 861. 862. 863. 864.
Wiederholung 173. 865. 866. 867. 868. 869.
Wiederholung 174. 870. 871. 872. 873. 874.
Wiederholung 175. 875. 876. 877. 878. 879.
Wiederholung 176. 880. 881. 882. 883. 884.
Wiederholung 177. 885. 886. 887. 888. 889.
Wiederholung 178. 890. 891. 892. 893. 894.
Wiederholung 179. 895. 896. 897. 898. 899.
Wiederholung 180. 900. 901. 902. 903. 904.
Wiederholung 181. 905. 906. 907. 908. 909.
Wiederholung 182. 910. 911. 912. 913. 914.
Wiederholung 183. 915. 916. 917. 918. 919.
Wiederholung 184. 920. 921. 922. 923. 924.
Wiederholung 185. 925. 926. 927. 928. 929.
Wiederholung 186. 930. 931. 932. 933. 934.
Wiederholung 187. 935. 936. 937. 938. 939.
Wiederholung 188. 940. 941. 942. 943. 944.
Wiederholung 189. 945. 946. 947. 948. 949.
Wiederholung 190. 950. 951. 952. 953. 954.
Wiederholung 191. 955. 956. 957. 958. 959.
Wiederholung 192. 960. 961. 962. 963. 964.
Wiederholung 193. 965. 966. 967. 968. 969.
Wiederholung 194. 970. 971. 972. 973. 974.
Wiederholung 195. 975. 976. 977. 978. 979.
Wiederholung 196. 980. 981. 982. 983. 984.
Wiederholung 197. 985. 986. 987. 988. 989.
Wiederholung 198. 990. 991. 992. 993. 994.
Wiederholung 199. 995. 996. 997. 998. 999.
Wiederholung 200. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004.
Wiederholung 201. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009.
Wiederholung 202. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014.
Wiederholung 203. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019.
Wiederholung 204. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024.
Wiederholung 205. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029.
Wiederholung 206. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034.
Wiederholung 207. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039.
Wiederholung 208. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044.
Wiederholung 209. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049.
Wiederholung 210. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054.
Wiederholung 211. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059.
Wiederholung 212. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064.
Wiederholung 213. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069.
Wiederholung 214. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074.
Wiederholung 215. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079.
Wiederholung 216. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084.
Wiederholung 217. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089.
Wiederholung 218. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094.
Wiederholung 219. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099.
Wiederholung 220. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104.
Wiederholung 221. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109.
Wiederholung 222. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114.
Wiederholung 223. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119.
Wiederholung 224. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124.
Wiederholung 225. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129.
Wiederholung 226. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134.
Wiederholung 227. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139.
Wiederholung 228. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144.
Wiederholung 229. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149.
Wiederholung 230. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154.
Wiederholung 231. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159.
Wiederholung 232. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164.
Wiederholung 233. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169.
Wiederholung 234. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174.
Wiederholung 235. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179.
Wiederholung 236. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184.
Wiederholung 237. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189.
Wiederholung 238. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194.
Wiederholung 239. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199.
Wiederholung 240. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204.
Wiederholung 241. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209.
Wiederholung 242. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214.
Wiederholung 243. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219.
Wiederholung 244. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224.
Wiederholung 245. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229.
Wiederholung 246. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234.
Wiederholung 247. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239.
Wiederholung 248. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244.
Wiederholung 249. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249.
Wiederholung 250. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254.
Wiederholung 251. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259.
Wiederholung 252. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264.
Wiederholung 253. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269.
Wiederholung 254. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274.
Wiederholung 255. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279.
Wiederholung 256. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284.
Wiederholung 257. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289.
Wiederholung 258. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294.
Wiederholung 259. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299.
Wiederholung 260. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304.
Wiederholung 261. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309.
Wiederholung 262. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314.
Wiederholung 263. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319.
Wiederholung 264. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324.
Wiederholung 265. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329.
Wiederholung 266. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334.
Wiederholung 267. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339.
Wiederholung 268. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344.
Wiederholung 269. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349.
Wiederholung 270. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354.
Wiederholung 271. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359.
Wiederholung 272. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364.
Wiederholung 273. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369.
Wiederholung 274. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374.
Wiederholung 275. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379.
Wiederholung 276. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384.
Wiederholung 277. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389.
Wiederholung 278. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394.
Wiederholung 279. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399.
Wiederholung 280. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404.
Wiederholung 281. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409.
Wiederholung 282. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414.
Wiederholung 283. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419.
Wiederholung 284. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424.
Wiederholung 285. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429.
Wiederholung 286. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434.
Wiederholung 287. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439.
Wiederholung 288. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444.
Wiederholung 289. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449.
Wiederholung 290. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454.
Wiederholung 291. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459.
Wiederholung 292. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464.
Wiederholung 293. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469.
Wiederholung 294. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474.
Wiederholung 295. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479.
Wiederholung 296. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484.
Wiederholung 297. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489.
Wiederholung 298. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494.
Wiederholung 299. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499.
Wiederholung 300. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504.
Wiederholung 301. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509.
Wiederholung 302. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514.
Wiederholung 303. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519.
Wiederholung 304. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524.
Wiederholung 305. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529.
Wiederholung 306. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534.
Wiederholung 307. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539.
Wiederholung 308. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544.
Wiederholung 309. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549.
Wiederholung 310. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554.
Wiederholung 311. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559.
Wiederholung 312. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564.
Wiederholung 313. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569.
Wiederholung 314. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574.
Wiederholung 315. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579.
Wiederholung 316. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584.
Wiederholung 317. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589.
Wiederholung 318. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594.
Wiederholung 319. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599.
Wiederholung 320. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604.
Wiederholung 321. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609.
Wiederholung 322. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614.
Wiederholung 323. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619.
Wiederholung 324. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624.
Wiederholung 325. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629.
Wiederholung 326. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634.
Wiederholung 327. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639.
Wiederholung 328. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644.
Wiederholung 329. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649.
Wiederholung 330. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654.
Wiederholung 331. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659.
Wiederholung 332. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664.
Wiederholung 333. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669.
Wiederholung 334. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674.
Wiederholung 335. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679.
Wiederholung 336. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684.
Wiederholung 337. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689.
Wiederholung 338. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694.
Wiederholung 339. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699

in der musikalischen Literatur oft vermisste Uebersichtlichkeit bietet ferner den praktischen Bedürfnissen des Klavierunterrichts und den Anforderungen der zahlreichen immer kräftiger aufblühenden Musikinstitute grossen Vortheil. Die beigegebenen Musterbeispiele sind äusserst correct und sauber ausgeführt, ihrem inneren Gehalt nach gewähren sie dem Lehrer eine reiche Auswahl, dem Lernenden mannigfache Anregung und die beste Gelegenheit, durch Fortschreiten von Aufgabe zu Aufgabe die eigenen Fortschritte zu controliren. Wir empfehlen die Bussler'sche Harmonielehre Allen, welche theoretischen oder practischen Studien in der Musik ergeben sind, auf das Angelegentlichste.

b. betreffend „Der strenge Satz“ etc.

Das literarische Centralblatt:

Der Verfasser, ein Freund der straffen und geschlossenen Disciplin, dessen Harmonielehre wir schon im Jahrgang 1876, Nr. 8 d. Bl. lobend besprachen, schliesst das vorliegende Werk an jenes frühere unter derselben Form der Darstellung an, indem auch hier die einzelnen Paragraphen, die den fest gegliederten Stoff erschöpfen, theils von Regeln in fortlaufender Zahl bis 72, theils von Notenbeispielen der 52 Aufgaben begleitet werden. Das mit einem sicheren Verständniss gearbeitete Lehrbuch hält mit Recht den Gesichtspunkt fest, dass ohne gründlichste Durcharbeitung dieses schwierigsten Theiles der Musikwissenschaft eine wahrhaft künstlerische Bildung unmöglich sei. Nur wer den strengen Satz in all' seinen gesetzlich bestimmten Formen durch anhaltendes Studium zu schreiben gelernt hat, wird sich auch der freien Schreibweise in echt künstlerischer Weise bedienen. So alt wie die Disciplin des strengen Satzes ist, so unerlässlich ist ihr Studium für den Musiker, denn alle grossen Meister der musikalischen Kunst sind dies nur durch die Sicherheit und das Geschick geworden, das sie sich auf diesem Gebiete anzueignen wussten. Wir möchten auch von dieser Arbeit des Verfassers behaupten, dass sie sich vortheilhaft durch ihre pädagogische Strenge auszeichnet, mit der hier die Kunstlehren, die sich von Palestrina an durch eine Reihe von Jahrhunderten bis auf die Gegenwart bewährt haben, vorgetragen werden, und wünschen dem tüchtigen Werke eine gebührende Anerkennung unter denen, welche sich Compositionstechnik erwerben wollen.

Das Leipziger Musikalische Wochenblatt:

Unter den Musiktheoretikern der neueren Zeit, welche durch Aufstellung eigener Lehrsysteme die Bearbeitung der verschiedenen musikalischen Disciplinen zu erleichtern suchen, nimmt L. Bussler eine hervorragende Stellung ein. Seine klar durchdachte und leichtverständliche Darstellungsweise ist bereits durch seine früher erschienenen Werke „Musikalische Elementarlehre in 58 Aufgaben“ und „Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben“ glänzend bewiesen, und in ebensolcher Weise schliesst sich diesen als Lehr- und Uebungsbuch das oben angegebene Werk „Der strenge Satz“ an. Der Verfasser spricht sich im Vorworte entschieden dagegen aus, dass der strenge Satz von den alten Kirchentonarten getrennt und nur auf die moderne Tonalität beschränkt werde, und bringt denselben durchweg in dieser Form, also mit ausschliesslicher Benutzung der alten Kirchentonarten zur Darstellung, sich hierdurch von fast allen anderen neueren Lehrmethoden des strengen Satzes unterscheidend. Auch dieses Werk zeichnet sich durch Klarheit und Bestimmtheit der aufgestellten Lehrsätze und Beispiele, sachgemässe Entwicklung der ganzen Methode bei Vermeidung alles Nebensächlichen, umfassende Belehrung und genügende Aufgaben aus und wird nicht nur beim Classenunterrichte, sondern auch beim Selbststudium dem strebsamen Kunstjünger zu höheren Zielen helfen, ohne deren Erreichung ja niemals der Bildungsgang eines solchen als abgeschlossen zu betrachten ist.

Die Einleitung des Werkes bringt den Begriff des strengen Satzes; dieser folgt die Lehre von den Gattungen desselben, und zwar zunächst der einstimmige strenge Satz. Nach Erläuterung der sieben Octavengattungen und der sich daraus entwickelnden Kirchentonarten, von denen hier praktisch bloss fünf verwerthet werden (die jonische, dorische, phrygische, mixolydische und aeolische), kommen die Metrik des einstimmigen Satzes, sowie die Regeln für die Bildung desselben zur Erklärung. Wird nun zwar schon in der von B. Scholz herausgegebenen „Lehre vom Contrapunkte von S. W. Dehn“ nicht mit Unrecht Mattheson's Wort angeführt, „Melodiker — wird nur von Gottes Gnaden“ — so liegt bei der Methode Bussler's ein gewichtiger Grund in der Verwendung der Kirchentonarten bei Bildung der Melodie, resp. des einstimmigen Satzes. Mit voller Klarheit sind die Regeln dafür aufgestellt und die Beispiele dazu gegeben. Die nun zunächst folgende Entwicklung ist ersichtlich aus dem Systeme Dehn's herausgewachsen, nur dass die Gattungen durch ihre besondere Benennung vermehrt sind, während die weitere Anordnung dem Systeme von J. C. Lobe entspricht. Den „verzierten Contrapunkt“ nennt Bussler „gemischten.“

Nach der ausführlichsten Behandlung der verschiedenen Gattungen des zwei- bis vierstimmigen strengen Satzes folgen die Freiheiten in demselben mit vielfachen Beispielen aus den Werken Palestrina's und Lassus', dieser Hochmeister in jeder Beziehung; nach Anführung vorkommender Subtilitäten folgen Beispiele aus den Werken neuerer Componisten, welche sich der alten Kirchentonarten bedient haben, mit Bach anfangend, „der das moderne Tonsystem in seinen Werken sozusagen erobert hat“, Mozart, Meyerbeer, Mendelssohn, R. Wagner, Rubinstein, Beethoven, Weber, Chopin. — Den zweiten Abschnitt bildet naturgemäss die Lehre von der Imitation, und zwar zunächst die zweistimmige Nachahmung mit den dabei zu beachtenden Regeln, und die tonale Imitation, welchen die drei- und vierstimmige Nachahmung, sowie besondere Arten derselben: Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung folgen. Hierauf sind die Freiheiten der Imitation (rhythmische und tonische Veränderungen) und die Künsteleien derselben (die krebsgängige Imitation) behandelt. Nach diesen kommt die Imitation als Begleitung, Choralfiguration mit Behandlung der Cadenzen, des Orgelpunctes und die zwei- bis vierstimmige Nachahmung zum Choral. — Den dritten Abschnitt bildet die Lehre von den Fugen, welche mit der zweistimmigen Fuge und ihrer Bildung beginnt, dann zur drei- und vierstimmigen Fuge fortschreitet. Hieran schliesst sich als vierter Abschnitt die Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunct, zerfallend in umkehrungsfähigen Contrapunct (doppelten, drei- und vierfachen Contrapunct der Octave und in anderen Intervallen), in den doppelten und mehrfachen Contrapunct, in die einfache, Doppel-, Tripel- und Quadrupel-Fuge, in die Lehre vom Kanon als solchem mit Hilfe des einfachen, doppelten und mehrfachen Contrapunctes, als Gesellschaftskanon, abbrechender und unendlicher Kanon in den verschiedenen Intervallen, als drei- und vierstimmiger (Doppelkanon), als freier, als mehrstimmiger und mehrhöriger, als künstlicher. Diesen folgt die Engführung in der Fuge und als Schlüssaufgabe die Aufstellung für Abfassung einer aus mehreren selbständigen Theilen zusammengesetzten Motette für vier- oder fünfstimmigen Chor, sowie eine Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Contrapuncten.

E. W. S.

c. betreffend „Contrapunkt und Fuge“

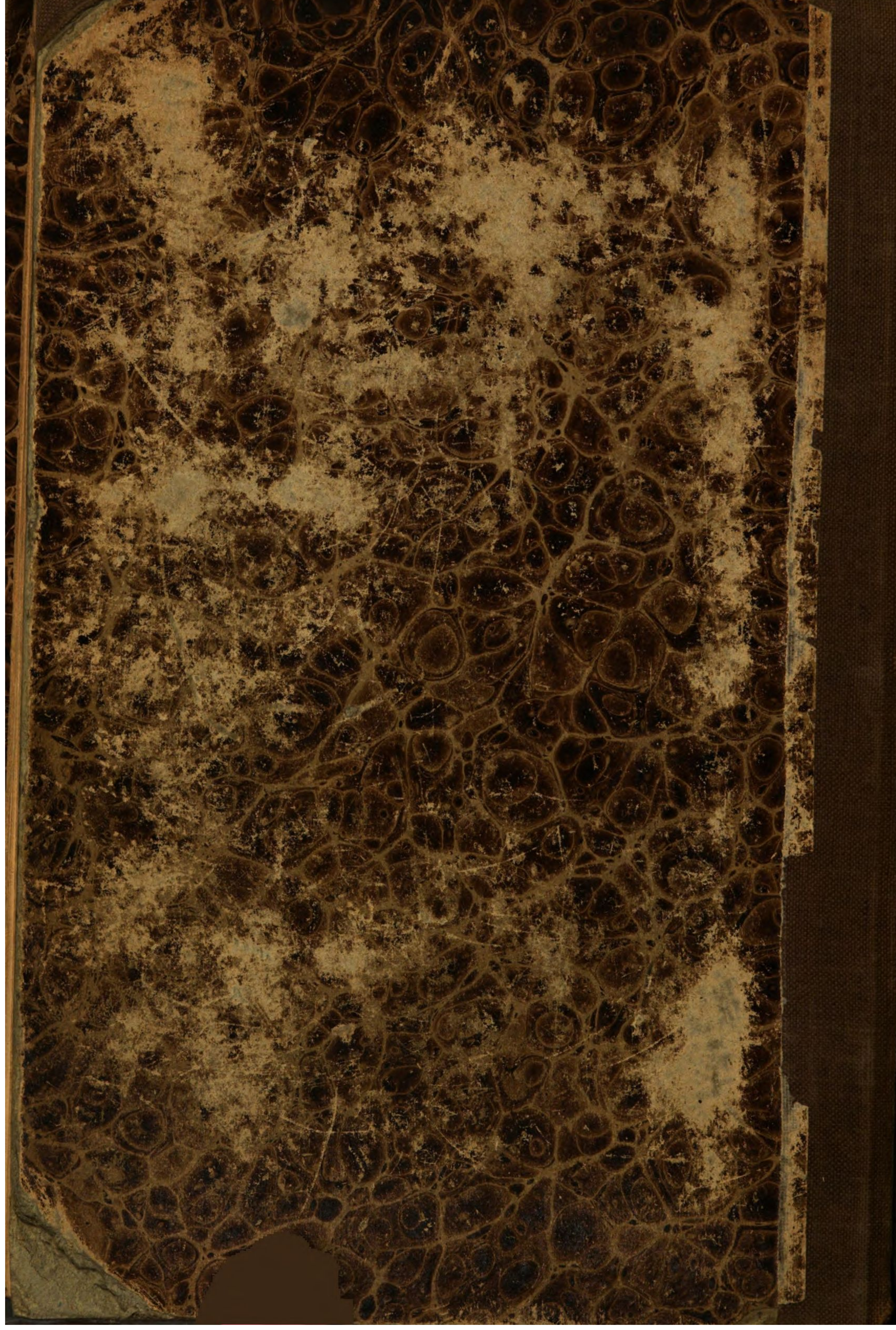
Die Vossische Zeitung:

Mit den Nachahmungen (Imitationen) beginnend, im Verlauf von der Lehre des Canon mit den umkehrungsfähigen Contrapuncten handelnd, schliesst das Buch mit der Fuge, dem Ziel- und Sammelpunkt aller polyphonen Formen. Der auf dem Gebiete der musikalisch-theoretischen Pädagogik schnell bekannt gewordene Verfasser bewährt im vorliegenden dritten Theil seiner in allmäliger Herausgabe befindlichen Kompositionslehre von Neuem das Geschick, den Lehrstoff übersichtlich zu ordnen, ihn eben so gründlich als klar und bündig zu erläutern, sowie die gegebenen Erläuterungen an zahlreichen eigenen Musterbeispielen und solchen aus den Meisterwerken der Tonkunst zu veranschaulichen. Die in desselben Verfassers „Harmonielehre“ und „Lehre vom strengen Satz“ als ausserordentlich praktisch anerkannte Eintheilung des Materials in Aufgaben, welchen mit Sorgfalt gewählte, dem Lehrer die zeitraubende Mühe des Selbstausarbeitens ersparende Übungsbeispiele beigegeben sind, gelangte auch hier zu vortheilhafter Anwendung. Den Meistern wie Jüngern der Tonkunst können wir das Werk, dessen Ausstattung eine der oben genannten Verlagshandlung würdige ist, auf das Nachdrücklichste empfehlen.

Die Norddeutsche Allgemeine Zeitung:

Der Verfasser bietet in dem vorliegenden Oposculum den Lehrern der Musik einen Leitfaden beim Unterricht, wie den Jüngern derselben beim Selbststudium. Es bildet den Abschluss des Systems, das seine Vorstufen in des Autors „Harmonielehre“ und seiner „Lehre vom strengen Satze“ fand und umfasst die Lehre von der Imitation, vom Kanon und von der Fuge, „dem Ziele und Sammelpunkte aller contrapunctischen Formen.“ Ueberall finden wir eine geschickte Anordnung des Lehrstoffes und eine Menge sorgsam gewählter Musterbeispiele aus den Werken der Meister, oder solche, die vom Verfasser selbst für seine Zwecke gebildet sind. Die nur kurzgefasste aber inhaltreiche Arbeit verdient nicht nur, sondern erhebt vermöge ihrer Bedeutsamkeit den Anspruch, in allen musikalisch-pädagogischen Kreisen bekannt zu sein.

In ähnlich lobendem Sinne sprechen sich andere Zeitschriften und Zeitungen aus.



Bussler, Ludwig

Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst für den Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten, den Privat- und Selbst-

Berlin 1878

Mus.th. 651 n

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11376499-9